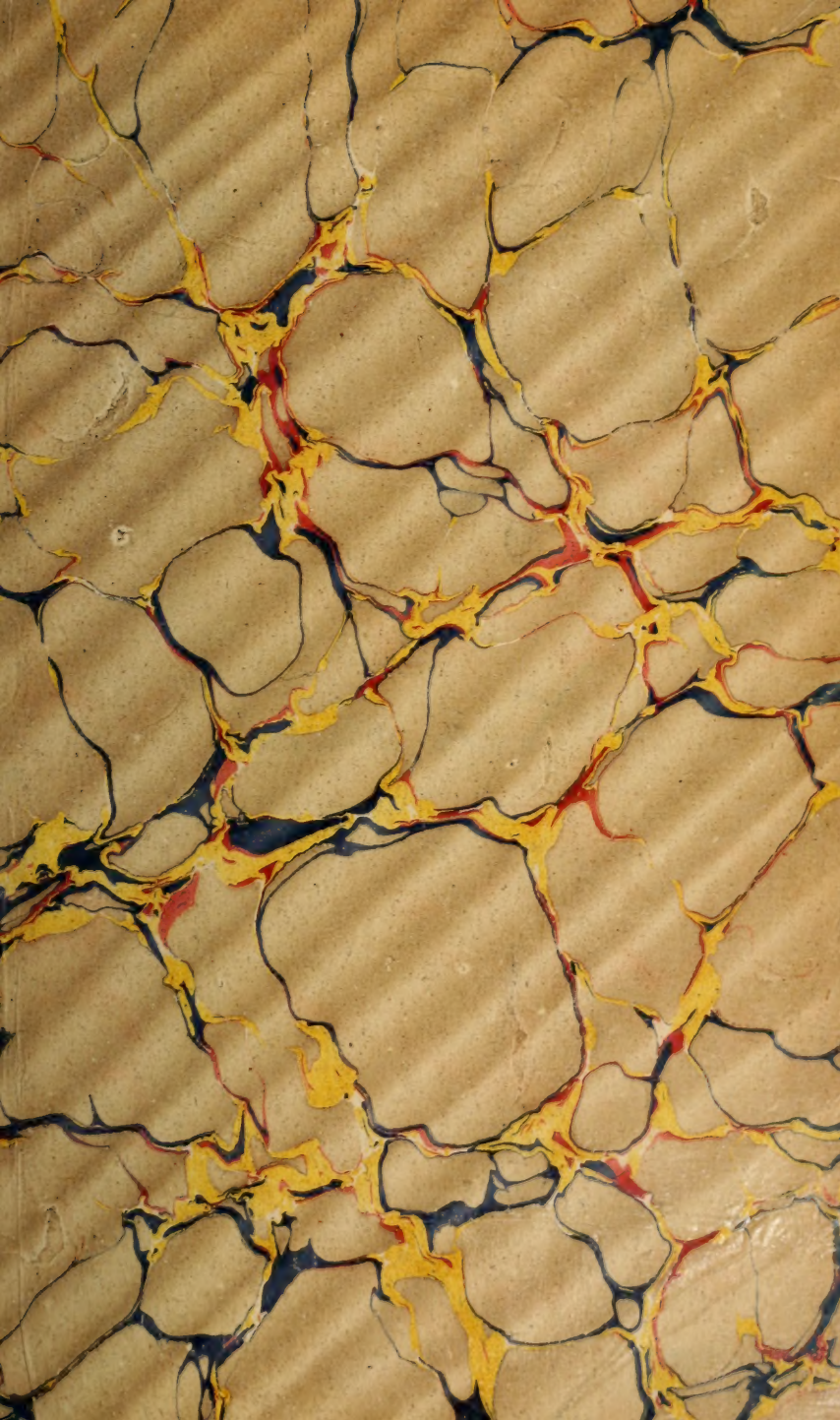
EM. TERQUEM
BOOKSELLER
PARIS 18 RUE SCRIBE
NEW-YORK 16 BEAVER ST



GILBERT STENGER

LA SOCIÉTÉ FRANÇAISE PENDANT LE CONSULAT

CINQUIÈME SÉRIE

LES BEAUX-ARTS — LA GASTRONOMIE

Librairie académique PERRIN et Cie

LA
SOCIÉTÉ FRANÇAISE
PENDANT LE CONSULAT

CINQUIÈME SÉRIE

OUVRAGES DU MÊME AUTEUR

Histoire de la Société française pendant le Consulat.

EN VENTE

1re série. — **La Renaissance de la France**, 1 fort vol. in-8° écu, 1903. . . . . 5 francs.

2e série. — **Aristocrates et Républicains; les émigrés et les complots; les hommes du Consulat**, 1 fort vol. in-8° écu, 1904. 5 francs.

3e série. — **Bonaparte; sa famille. — Le monde et les salons**, 1 fort vol. in-8° écu, 1905. 5 francs.

4e série. — **Les Écrivains et les Comédiens. — Littérature et théâtre**, 1 fort vol. in-8° écu, 1905. . . . . 5 francs.

POUR PARAITRE PROCHAINEMENT

6e série. — **L'armée; le clergé; la magistrature; l'université.**

EN PRÉPARATION

La Société française, en 1814 et 1815.

1° **Le retour des Bourbons, d'Hartwell à Gand.**

2° **Le retour de l'Ile d'Elbe; du Capitole à la Roche Tarpéienne.**

58255

GILBERT STENGER

LA SOCIÉTÉ FRANÇAISE PENDANT LE CONSULAT

CINQUIÈME SÉRIE

LES BEAUX-ARTS — LA GASTRONOMIE

PARIS

LIBRAIRIE ACADÉMIQUE

PERRIN ET Cie, LIBRAIRES-ÉDITEURS

35, QUAI DES GRANDS-AUGUSTINS, 35

1907

Tous droits de reproduction et de traduction réservés pour tous pays

PRÉFACE

Ce cinquième volume est consacré à ceux qui, sous le Consulat, s'adonnèrent aux Beaux-Arts, à l'architecture, à la sculpture, à la peinture, à la gravure, à la musique ; aux thuriféraires et aux disciples de l'école de David, peintre d'un immense talent, qui, pendant un demi-siècle, rendit immuables toutes conceptions d'artiste sur la beauté. Il n'y en eut alors qu'une seule, celle qu'il adorait, qu'il enseignait, qu'il préconisait. Erreur d'un homme d'une haute intelligence, qui eut, sur les mœurs et les modes de son temps, une influence si puissante, qu'il les changea et les soumit à son idéal.

Pour expliquer cette influence, il faut remonter dans l'histoire ; faire connaître l'impulsion, qu'à différentes époques, l'art reçut de la société, et celle que l'art, en retour, exerça sur elle. On le verra bien, en suivant les étapes qui nous mèneront jus-

qu'à David. Il est impossible, au surplus, de parler, à ce sujet, du Consulat, sans présenter à grands traits, un aperçu d'ensemble, sur les siècles précédents. C'est la raison de cette préface.

Plus encore que les littérateurs et que les comédiens, les artistes tiennent, dans la société, un rang considérable. Les comédiens, sauf quelques exceptions, furent longtemps considérés comme des histrions, que l'on paye et que l'on ne fréquente pas; et les littérateurs purent composer leurs poèmes, leurs tragédies, leurs sonnets, sans être mêlés au monde des salons. Mais les artistes vécurent d'une autre manière. Le prince, pour l'érection d'un monument national, le grand seigneur, pour celle d'un palais, appelaient, en leur intimité, ceux dont ils avaient apprécié le talent, la science et le goût. Les Papes suivaient avec sollicitude les travaux de Raphaël et de Michel-Ange; Louis XIV, ceux de Lebrun et de Mansard ; Louis XV et la Pompadour, ceux de Vanloo, de Boucher, du pastelliste Latour ; Louis XVI, ceux du grand ingénieur Péronnet. Pour leurs portraits, d'ailleurs, le roi et ses familiers posaient, tantôt dans l'atelier des peintres, tantôt à la cour, restant avec eux de longues heures; et si les artistes s'imprégnaient, vers ces beaux seigneurs, de manières

aimables et d'un langage choisi, en retour ils leur enseignaient les éléments de la beauté, ils épuraient leur goût, ils élevaient leur idéal. C'était un échange profitable à tous. Les idées, à la fin, se confondaient. Et l'on pourrait dire que l'histoire de l'art est, en même temps, l'histoire de la société.

Cette introduction d'artistes dans les salons, commença dès la Renaissance, après les guerres d'Italie, lorsque l'élite de l'aristocratie, qui avait accompagné Charles VIII au delà des monts, revint en France, ramenant à sa suite quelques hommes célèbres. Ces chevaucheurs armés avaient admiré, dans les palais de Florence et de Rome, les œuvres superbes qui les ornaient, et ils rapportèrent le désir d'en posséder d'aussi belles. Les princes voulurent avoir des châteaux magnifiques; et non loin de Paris on vit s'élever le château de Gaillon, le château de Blois, celui de Fontainebleau, celui de Chambord, celui de Chenonceaux, dans lequel vinrent séjourner, pour leurs plaisirs, François Ier, Diane de Poitiers, Catherine de Médicis. Le cardinal du Bellay fit commencer, à Philibert Delorme [1], le château des Tuileries ; Henri II, le château d'Anet. Androuet du Cerceau [2] bâtit l'hô-

1. Philibert Delorme, né à Lyon en 1510, mourut à Paris en 1570.
2. Androuet du Cerceau fut l'architecte de Henri III, qui lui confia, en

tel Carnavalet, aidé de Jean Goujon, qui en décora l'extérieur par des sculptures inimitables [1].

Artiste génial, celui-là, le plus grand du XVIe siècle. Supprimez-le ; vous n'aurez pas les belles ornementations que la duchesse d'Étampes lui demanda pour sa chambre de Fontainebleau ; vous n'aurez pas, à Carnavalet, dans la cour de l'hôtel, les bas-reliefs des *Quatre saisons*, ni au-dessus de la porte d'entrée, le fameux cartouche où se jouent des Génies, en portant des palmes ; vous n'aurez pas cette *fontaine des Innocents*, qui fut son chef-d'œuvre ; ces « naïades abandonnées, disait Diderot, molles et fluentes, symboles qui serpentent, avec autant de grâce, que les eaux qui en découlent », vous n'aurez pas, enfin, au musée du Louvre, cette salle admirable des cariatides [2], ni l'adorable statue de Diane. Il restera Ger-

1578, la conduite du Pont-Neuf, à Paris, pour relier le faubourg Saint-Germain avec les quartiers du Louvre et de Saint-Honoré. Les travaux en furent interrompus par les guerres civiles et le pont ne fut achevé qu'en 1604, sous Henri IV.

1. Jean Goujon, 1515-1572. « Jeune homme à la main ravissante, écrivait Michelet, qui sut imprimer aux pierres la grâce ondoyante, le souffle de la France ; qui sut faire couler le marbre, comme nos eaux indécises, lui donner le balancement des herbes éphémères et des flottantes moissons. »

2. Jean Goujon fut le premier qui fit usage de ces supports. « En coupant les bras, écrit Bournaud, il ôte à ses cariatides toute apparence de statues, et surtout de réalité. C'est en ajoutant à ses cariatides, couronnées d'un chapiteau et d'un riche entablement, les socles circulaires sur lesquelles elles posent, que Jean Goujon caractérisa d'une manière sans exemple, jusqu'alors, la statue colonne et donna à ces figures mutilées, qui peuvent offrir quelque chose de choquant, une puissance imposante, qui en fit des chefs-d'œuvre de la sculpture moderne. »

main Pilon [1], sans doute, l'auteur des tombeaux de Henri II et de Catherine de Médicis, dans l'église de Saint-Denis, l'auteur surtout des *Trois Grâces*, taillées dans un seul bloc de marbre, pour servir de support à l'urne où devait être enfermé le cœur de Henri II. Quant aux autres, Ligier Richier [2], les Jacques, Jean de Bologne [3], ce sont artistes fort distingués que l'on cite, mais nullement à la hauteur de Jean Goujon. Celui-là suffit à la gloire d'un siècle.

A côté de ces œuvres éclatantes, celle des peintres demeure effacée. A part les Clouet [4], qui furent les peintres de François Ier et de ses trois successeurs ; à part Jean Cousin [5], à qui l'on doit les remarquables vitraux de la cathédrale de Sens, les autres sont tombés dans l'oubli.

Il en fut autrement du XVIIe siècle, époque des artistes de génie, des peintres immortels, tels que

1. Germain-Pilon, 1535-1590.
2. Ligier Richier, né à Saint-Mihiel (Meuse) 1500-1572.
3. Jean de Bologne, né à Douai en 1524. Il avait fait la statue équestre de Henri IV pour le Pont-Neuf. Elle fut brisée pendant la Révolution.
4. Jean Clouet, le premier des Clouet, mourut en 1541.
5. Jean Cousin, 1500-1590. Était en même temps peintre, sculpteur, graveur, peintre sur verre.

Le Poussin [1], Lesueur [2], Lebrun [3] ; des sculpteurs, comme Jacques Sarazin [4], les Auguier, Pierre Puget [5]; des architectes Mansard [6], François Blondel [7], Lemercier, le Bernin, un Italien francisé.

L'architecture, cependant, n'eut ni la splendeur, ni l'élégance de celle du siècle écoulé. Pour la rendre plus imposante, digne du plus grand des rois de l'Europe, on la fit lourde, froide, compassée. On adopta les « bossages », et les hauts toits couverts d'ardoise, surmontés de monumentales cheminées. Toutefois plusieurs monuments furent embellis de dômes, comme le Val-de-Grâce, comme les Invalides de Jules Hardouin-Mansard, et ils y trouvèrent un accroissement de magnificence et de prestige, dont le regard fut charmé. « Considérez avec attention ce dernier édifice, a écrit Victor Cousin, laissez-lui faire son impression sur votre esprit et sur votre âme, et

1. Le Poussin, né aux Andelys, 1594-1665.

2. Lesueur, 1617-1655.

3. Lebrun, 1619-1690.

4. Toute l'œuvre de Jacques Sarazin fut détruite pendant la Révolution. Il ne reste de lui que les grandes cariatides qui décorent au Louvre le pavillon de l'Horloge.

5. Pierre Puget, 1622-1694.

6. Jules Hardouin-Mansard, neveu de François-Mansard 1645-1708. Ayant plu à Louis XIV par ses talents et son esprit, il fut chargé par le roi de travaux importants. Il éleva le château de Marly et le grand Trianon, fit la place Vendôme, celle des Victoires. Enfin il construisit le château de Versailles.

7. François Blondel construisit la porte Saint-Denis, 1618-1686.

et vous arriverez, aisément, à y reconnaître une beauté particulière. Ce n'est point un monument gothique, ce n'est pas non plus un monument, presque païen, du XVIe siècle ; il est moderne et encore chrétien ; il est vaste avec mesure, élégant avec gravité. Contemplez, au soleil couchant, cette coupole réfléchissant les derniers feux du jour, s'élevant doucement vers le ciel, sur une courbe légère et gracieuse ; traversez cette imposante esplanade ; entrez dans cette cour admirablement éclairée, malgré ses galeries couvertes, inclinez-vous sous le dôme de cette église, où dorment Vauban et Turenne, vous ne pouvez vous défendre d'une émotion, à la fois religieuse et militaire : vous vous direz que c'est bien là l'asile de guerriers, parvenus au soir de la vie, et qui se préparent pour l'éternité. »

On voulut achever le Louvre. Colbert manda le Bernin, qu'il fit venir d'Italie. Des intrigues de cour le forcèrent à repartir pour Rome, et Colbert s'empressa de livrer le travail à Claude Perrault, qui construisit la colonnade, si admirée et admirable sans doute, mais d'une rigidité bien froide. Tous les arts se ressentaient alors de la majesté solennelle de Louis XIV, dont les gestes ne se développaient qu'avec une lenteur calculée, pleine de dignité imposante. Les jardins mêmes, tracés

autour du château de Versailles par Le Nôtre, ont subi l'influence de cette correction contenue. Ce furent des allées droites s'allongeant en une perspective infinie, et se perdant en un horizon confondu avec les nuages du ciel. Point de circonvolutions, point de détours, point de sinuosités décevantes, mais la rectitude ininterrompue des allées, comme la vie souveraine du monarque, toujours uniforme, toujours majestueuse.

Ce n'est pas tout.

Le caractère des Beaux-Arts, en ce siècle magnifique, fut d'être profondément national, c'est-à-dire ayant pour but l'exaltation de la France. Si le territoire de la monarchie s'agrandit par nos conquêtes, si notre marine devient redoutable et nos armées formidables, les artistes, de leur côté, travaillent à l'embellissement des villes ; et les monuments qui s'élèvent sont destinés à perpétuer le souvenir de nos gloires. Les abords du château, résidence du prince, sont peuplés des statues de nos grands hommes ; les tableaux, choisis pour décorer les salons, remémorent les hauts faits de nos rois. Tout ce qui se rattache à l'art est grave, austère, grandiose. Lorsqu'on a pour poètes Corneille et Racine, pour prosateurs Pascal et Bossuet, les peintres ne peuvent prostituer leurs palettes à des polissonneries ; les statuaires, leurs

ciseaux à des bacchantes lascives. On a de grands philosophes en peinture comme le Poussin ; des peintres d'histoire comme Eustache Lesueur ; et immédiatement après eux, des décorateurs comme Lebrun ; des paysagistes, comme Claude le Lorrain ; des évocateurs de l'âme humaine, comme Philippe de Champagne, et même comme Mignard et Hyacinthe Rigaud.

Et, remarque à faire, les croyances religieuses en ce temps-là étaient intactes chez l'artiste chrétien. Il était humble et voué à son art, avec amour comme le fut Corneille, comme le fut Pascal, sans rechercher ni la richesse ni le succès, qui fait le bruit autour d'un nom. Il produisait de belles œuvres, puisque telle était sa destinée, ému et excité par les grandes choses, qui s'accomplissaient dans le siècle, par les grandes pensées, par les grandes vertus, qui se révélaient autour de lui.

C'est de cette façon, que la société réagissait sur l'art.

Tel fut Eustache Lesueur, qui naquit à Paris et n'en sortit jamais, passant ses heures au travail, dans les églises ou les monastères ; et, sa journée finie, revenant chercher la douceur du foyer, près de sa femme qu'il adorait. Ainsi fut composé le poème de la vie de Saint Bruno, dans le cloître

des Chartreux où il mourut à trente-huit ans. « Quelle ressemblance à la fois, a écrit Victor Cousin, et quelle différence avec le destin de Raphaël, mort jeune aussi, mais au sein des plaisirs, dans les honneurs et déjà presque dans la pourpre. Notre Raphaël n'a pas été l'amant de la Fornarine et le favori d'un pape ; il a été chrétien, il est le christianisme dans l'art. » Il laisse déborder son âme, sa candeur, son adoration, des touches de son pinceau. Tout, en son œuvre, est soumis au sentiment : le sentiment d'un chrétien généreux et convaincu.

Le Poussin vécut à Rome. Il reste Français quand même ; c'est-à-dire, il compose ses tableaux comme l'eût fait un Français. Chacun de ses paysages n'est pas seulement l'image de la nature, mais encore le cadre d'une action. L'âme de l'homme s'y révèle toujours de quelque manière. Le grand artiste y inscrit une pensée. Les arbres, les eaux, le ciel ne sont plus que des témoins. C'est, a-t-on dit, le philosophe de la peinture ; et on signale de lui les *Sept Sacrements*, le *Déluge*, l'*Arcadie*, la *Vérité que le Temps soustrait aux atteintes de l'envie*, le *Testament d'Eudamidas*, le *Ballet de la vie humaine*. Sa couleur n'est pas éclatante, ni tapageuse. Elle se présente comme les vers si tendres de Racine à qui on l'a comparée.

Elle reste en harmonie avec sa pensée. Et cette pensée garde la tenue que l'on gardait à la cour du grand roi. Elle ne se signale par aucun excès. Elle est pathétique, néanmoins, et impressionnante lorsqu'on la soumet à la réflexion. En quelques traits, elle devient éloquente. Ainsi de son tableau, le *Déluge*. Il n'y a ni fracas, ni eaux mugissantes, ni enlacement de corps, qui vont s'effondrer dans le gouffre liquide. De l'eau partout; une mère, la dernière mère, tendant son dernier enfant au dernier père. L'enfant est échappé ; la mère est engloutie dans l'abîme. Hors les survivants de l'arche de Noé, c'est la fin de la race humaine ; et sur cette scène épouvantablement douloureuse, le serpent, qui a perdu l'homme, s'élance triomphant, remarque Cousin. Poésie grande, austère, évocatrice, comme celle de Racine.

En ce siècle, si grand par les hommes qui l'illustrèrent, il fallait un peintre, qui fixât, pour toujours, sur la toile, leur figure, où s'épanouissait leur âme. Il s'en est trouvé un, Philippe de Champagne, qui sut rendre, en ses portraits, la physionomie, le maintien, l'austérité, le caractère inflexible des chrétiens, qui remplirent le siècle de leurs noms, avec autant d'éclat qu'un chef d'armée après une grande bataille ; de ces penseurs, qui priaient et se promenaient en méditant, au monastère de

Port-Royal : tel l'indomptable Saint-Cyran et son antagoniste, le farouche cardinal de Richelieu ; tel le grand Arnaud, le savant, l'intrépide Arnaud ; et Mme Angélique Arnaud, « avec sa naïve et forte figure », a dit Cousin ; et la mère Agnès ; et la fille du peintre, sœur Sainte-Suzanne, représentée, à sa convalescence, dans sa petite cellule, où l'on n'aperçoit qu'une croix de bois et des chaises de paille.

Tandis que Lesueur demeurait claquemuré en son couvent, et que Poussin vivait à Rome, Lebrun fréquentait la cour, les grands seigneurs, et les ministres du roi ; et pendant quatorze ans, il dirigea la décoration du château de Versailles. Nul plus que lui n'a su reproduire la glaciale majesté, la solennité, l'apparat de cette cour, qui adorait son roi. Ses tableaux, déroulant la vie et les triomphes d'Alexandre le Grand, ne sont que des symboles rappelant ceux de Louis XIV. En courtisan il réussit à s'imposer partout et en tout. Il obtint de Colbert la création des Gobelins, celle de l'Académie de peinture à Rome. Enfin, il sut dominer le monde des artistes ; et toutes les œuvres d'art dépendirent de son caprice, ou de ses conceptions personnelles.

Lebrun devint donc l'arbitre et le juge suprême des Beaux-Arts de cette époque. Il proscrivit les

types et les formes qu'il n'avait point choisis. Les enfants des écoles ne dessinèrent que d'après ses modèles ; les sculpteurs ne dressèrent que les statues dont il avait accepté l'ébauche : les cadres ne furent ronds, carrés, ovales, qu'autant qu'il les avait voulus de cette forme ; les ébénistes, les serruriers, les tapissiers, les brodeurs, ne firent rien sortir de leurs ateliers qu'il n'eût agréé leurs travaux. C'était l'empirisme d'un despote. Mais y eût-il eu, dans l'ensemble des ornements appliqués aux châteaux royaux, une harmonie aussi belle ? Eût-on vu à Versailles, sans cette énergique volonté, cette galerie de glaces éblouissante faisant face à la plus merveilleuse perspective des jardins ; et ces groupes de bronze dans les bosquets plantés pour les recevoir; et ces eaux jaillissantes, et tout ce décor pompeux qui produisit, à la cour de Louis XIV, un étonnement sans fin ? C'est avec Lebrun, que s'épanouirent, dans les retraites ombragées, les sculptures un peu théâtrales de Coysevox et de Girardon : le groupe de l'*Enlèvement de Proserpine*, celui d'*Apollon et les Nymphes* de Girardon [1], les *Chevaux ailés* de Coysevox, jadis

1. Voici ce qu'écrit Cousin sur Girardon : « Voulez-vous un talent plus naturel (que celui de Puget) et ayant encore de la force et de l'élévation ? Donnez-vous la peine de rechercher aux Tuileries, dans les jardins de Versailles, dans plusieurs églises de Paris, les ouvrages dispersés de Girardon ; ici le Mausolée des Gondi, là, celui de Castellan, celui de Louvois ; [illegible] allez voir, dans l'église de la Sorbonne, le Mausolée de Richelieu. La relat-

à Marly et maintenant placés à l'entrée du jardin des Tuileries.

Pierre Puget est un contemporain. Mais il n'eut rien de commun avec Lebrun, et son *Milon de Crotone,* qui semble sorti du ciseau de Michel-Ange, « tourmenté ; mais saisissant », suffit à immortaliser son nom.

Louis XIV s'éteint, et dans les arts tout change, aussi bien que dans les mœurs. La décence, hypocrite peut-être, des vieillards de la cour du grand roi, la rigidité du maintien, la correction des idées, disparurent, faisant place au débraillé des roués de la Régence, à l'extravagance de leurs aventures. La cour fut envahie de libertins, et les fêtes galantes se substituèrent aux fêtes religieuses.

L'architecture, néanmoins, ne décline point tout de suite. Si on ne bâtit plus d'églises, on embellit de fontaines les places publiques ; de châteaux, les domaines seigneuriaux ; de palais, les grandes rues de Paris. L'architecte Gabriel trace les plans de l'École militaire et de la place de la Concorde ;

table ministre y est représenté à ses derniers moments, soutenu par la religion et pleuré par la patrie. Toute la personne est d'une noblesse parfaite et la figure a la finesse, la sévérité, la suprême distinction que lui donnaient le pinceau de Champagne, le burin de Moreau, de Michel Lasne et de Mellan. »

Antoine édifie l'hôtel des Monnaies ; Louis, le Théâtre-Français ; Soufflot, l'École de Droit, et pour répondre au vœu de Louis XV, malade à Metz, il jette sur le papier le projet d'une église à Sainte-Geneviève, qui est devenue le Panthéon. Maller, pour le comte d'Évreux, bâtit l'Élysée ; Rousseau, pour le comte de Salm, le prestigieux palais devenu celui de la Légion d'honneur, et Chalgrin achève l'église de Saint-Philippe-du-Roule.

Mais la peinture suit le débordement des mœurs. N'était-ce pas son destin prévu, puisqu'elle ne prospère que par la reproduction de la vie mondaine? On ne voit plus à la cour, comme chez les grands seigneurs, que fêtes voluptueuses, danses lascives, sourires provocants. Les belles dames se répandent dans les prairies et le long des ruisseaux, en leur toilette de satin et de dentelles, suivies de leurs amoureux enrubannés, pomponnés, poudrés. Tout ce monde élégant joue à l'idylle et aux pastorales, en souliers à hauts talons et en paniers, les hommes avec l'épée, qui traverse le pan de leur habit. Oh ! comme on délaisse, alors, le pinceau sévère du Poussin, le sentiment religieux de Lesueur ! Il faut, à cette société capricieuse et folâtre, où tout est joie, paroles caressantes, tendres baisers, il faut que l'art copie ses mœurs. Le

succès de Coypel s'évanouit bientôt ; il n'y a que Boucher qui puisse plaire. A ce moment-là il est le peintre à la mode, le peintre de ce monde, qui ne pense qu'à l'amour, au plaisir, à la satiété des sens. Et il donne à ses bergères la grâce des prostituées ; à ses déesses, l'effronterie des comédiennes. Son imagination s'est dépravée à la fréquentation des coulisses de théâtre, mais il plaît tel qu'il est, et parce qu'il est tel. Sa couleur est grise, fade, sans éclat. N'importe ! elle s'allie au ton laiteux, épandu sur les murailles des boudoirs. Et que lui font les idées d'honnêteté, d'innocence, de candeur ? Elles n'ont plus d'asile dans l'âme de ses héroïnes. Les bergères sont toutes prêtes à se donner, à s'étendre dans l'herbe. « Dans la multitude d'hommes et de femmes qu'il a peints, écrit Diderot, je défie qu'on en trouve quatre, de caractère propre au bas-relief encore moins à la statue. Il y a trop de mines, de petites mines, de manière, d'afféterie, pour un art sévère. Il a beau me les montrer nus, je vois toujours le rouge, les mouches, les pompons, et toutes les fanfioles de la toilette..... Toutes ses compositions font aux yeux un tapage insupportable. C'est le plus mortel ennemi du silence que je connaisse. Il en est aux plus jolies marionnettes du monde ; il tombera à l'enluminure. »

On peut en dire autant des autres peintres de l'époque. Ce qui se passe dans les alcôves, on le transporte en un paysage. Ce paysage même n'est pas vrai ; il est imaginé. Les arbres sont des arbres de décor, pour un ballet mythologique. Il n'y a plus de vérité, dans une œuvre d'art ; c'est une fiction. On admire quand même. Et, l'on vit, imitant Boucher : Carle Vanloo, Lancret, Fragonard. L'artiste ne copie plus la nature, il l'invente. Il la traduit comme son imagination la lui représente ; comme il suppose qu'elle plaira aux amateurs de bonne compagnie. Et souvent, en son invention, il reste court. Ce sont toujours les mêmes bergers et les mêmes bergères, en différentes postures, que l'on voit. Il y avait à faire un tableau, plein d'imprévu, d'esprit, de caprices, d'étourderie, de malices, lorsque Carle Vanloo composa l'*Aîné des amours faisant manœuvrer ses cadets*. Diderot montre à l'artiste combien il est resté au-dessous de ce qu'il aurait pu faire, de ce que l'on attendait de lui. « Qui ne croirait, dit-il sur ce sujet, qu'il est rempli de variété et de mouvement ; que des amours s'exercent à percer un cœur de flèches, les autres à s'élancer comme des traits, à voler avec vitesse et légèreté, à dérober un baiser, à déranger un mouchoir, à donner le croc-en-jambe à une bergère, à rendre adroitement un

billet, à grimper à des fenêtres, à séduire une surveillante, etc... Car voilà, ce me semble, la vraie gymnastique de Cythère, l'éducation que Vénus donne à ses enfants. Ici, rien de tout cela. Ce sont des marmousets raides et droits, plantés en ligne, armés de fusils et de baïonnettes, avec la cartouche et le baudrier, tournant à droite et à gauche, à la voix et au geste de leur frère. Carle Vanloo est un bon homme, et certainement cette platitude ne lui est pas venue. C'est quelque insipide littérateur, ou quelque prétendu connaisseur, qui la lui aura suggérée. Nos artistes sont fatigués, dans nos ateliers, d'une vermine présomptueuse, qu'on appelle des *amateurs*, et cette vermine nuit beaucoup à leurs travaux. La couleur de ce morceau est aussi dure que l'idée est maussade. On a versé crûment, sur un espace de quatre pieds, toutes les vessies d'un marchand de couleurs. Point d'air, point de repos ; un amas confus de petites figures pressées, toutes pareilles d'ajustement, de position et de physionomie. Ce rare morceau est pour M. de Marigny. »

Watteau doit être mis à part de cette phalange de peintres, en qui se résume l'art de la peinture, sous Louis XV. Son *Embarquement pour Cythère* s'élève bien au-dessus de toutes les œuvres affrio-

lantes de ses contemporains. Cette toile est un chef-d'œuvre. A la composition éloquente du dessin, à la disposition charmante des groupes, à cette éclosion, à cette révélation d'amour, peinte sur tous les visages, se joignent l'éclat de la couleur, la splendeur de la mer azurée sur laquelle vogue la barque dorée, entourée d'un essaim de Cupidons tentateurs. On y reconnaît le pinceau de Rubens et la science de Paul Véronèse.

La bourgeoisie eut aussi ses artistes préférés. Elle s'était enrichie depuis le Régent. Elle se logeait en de superbes maisons, qu'elle ornait d'œuvres d'art depuis qu'elle avait marié ses filles avec les fastueux Parlementaires. Mais ses mœurs étaient restées pures, et ses goûts n'étaient ni excentriques, ni débridés, comme ceux de l'aristocratie. La peinture lascive et corrompue de Boucher et de Fragonard ne lui pouvait convenir. Elle s'attacha aux tableaux de Greuze et de Chardin, qui lui offraient des scènes de famille attendrissantes, ou la reproduction des mets sortis de ses cuisines. Ces images modestes comblaient ses désirs. Elle s'émouvait devant la *Cruche cassée* de Greuze; elle s'ébahissait devant la *Raie ouverte* de Chardin.

Durant ce XVIIIe siècle, enfin, la sculpture n'était pas restée stationnaire. Dès que les grands bâtisseurs eurent supprimé, dans les ornements de leurs palais, les statues qui, naguère, faisaient corps avec le monument, ces statues exposées dans les jardins, ou sur les places publiques, durent se manifester plus profondément étudiées, avec plus de vie qu'autrefois. L'artiste, tout à fait maître de son œuvre, n'ayant plus à la soumettre à la destination du monument dont elle composait le décor, la créa pour elle-même, afin que, sans autre adjuvant que sa propre beauté, que son élégance et ses formes épurées, elle suscitât l'admiration, en son isolement. Et ce fut la raison pour laquelle les sculpteurs reprirent l'étude du modèle vivant. Lui seul, ce modèle, peut se passer de décor, lui seul révèle la beauté dans toute sa force, dans toute sa grâce, dans toute sa perfection, parce qu'il a ce que tous les autres modèles, issus de l'imagination, ne possèdent pas, parce qu'il a la vie, le souffle de l'humanité.

Ainsi agit Pigalle, malgré les railleries de ses rivaux, qui lui supposèrent un manque d'imagination et le surnommèrent le *mulet de la sculpture*. Il n'était, à leurs yeux, qu'un copiste. Pigalle, néanmoins, persévéra dans sa méthode, et ce fut ainsi que commença le retour à la nature et à

l'étude de l'antique, dont les plus magnifiques sujets venaient d'être découverts dans les fouilles d'Herculanum. Et si grande était chez Pigalle cette dévotion à la nature vivante, que, résolu à faire le portrait de Voltaire, il le représenta dans sa nudité, malgré l'âge du philosophe, avec son corps décharné, osseux et ridé. Bouchardon également se livrait à l'étude de l'antique, et il avait fait d'Homère sa lecture accoutumée. Houdon, respectueux de la vérité, traduisait, sur le marbre, la vie même de son modèle, et il n'a laissé que des chefs-d'œuvre.

Victor Cousin donne un exemple de la légèreté, ou de l'ignorance, en fait d'art, des hommes de ce temps-là. « A Paris, près du Luxembourg, dit-il, les Condé avaient leur hôtel, magnifique et sévère, d'un aspect militaire, comme il convenait à la demeure d'une famille de guerriers, et au-dedans d'une splendeur presque royale. Sous ces hautes voûtes avaient été quelque temps suspendus les drapeaux espagnols, conquis à Rocroy ; dans ces vastes salons, s'était rassemblée l'élite de la plus grande société qui fut jamais. Ces beaux jardins avaient vu se promener Corneille et Mme de Sévigné, Molière, Bossuet, Boileau, Racine, dans la compagnie du grand Condé. L'oratoire était peint de la main de Lesueur. Il était aisé de

réparer et de conserver la noble habitation. A la fin du XVIIIe siècle, un descendant de Condé l'a vendue à une bande noire, pour aller faire bâtir cet hôtel, sans caractère et sans goût, qu'on appelle le Palais-Bourbon. »

Cette anarchie dans les arts, ce goût du mauvais et du pire, correspondaient exactement à l'anarchie manifestée dans la société, à ce triomphe de la violence, du vice, des passions, par quoi la France fut opprimée durant plusieurs années. S'il n'y avait plus de direction souveraine dans l'État, il n'y en avait pas davantage dans les arts. Il ne restait que des survivants isolés de l'architecture, de la sculpture, de la peinture d'autrefois, trop vieux pour enseigner les nouveaux venus, trop faibles pour réagir. On restaurait, on ne créait plus. Ceux qui avaient été des artistes puissants, heureux et riches, ne vivaient que de travaux faits pour le commerce, indignes de leur passé. Les uns dessinaient des médailles révolutionnaires, les autres ornaient de gravures les cartes civiques ou des papiers de l'administration. C'était ou l'absurde, ou le vulgaire.

A ce moment-là surgit David. Le monde des artistes, dérouté, décapité de ses vieilles gloires, composé de jeunes gens ardents, imbus des idées

nouvelles que la Révolution avait fait éclore dans toutes les âmes, ce monde-là était prêt à suivre un maître qui lui montrerait une beauté alors inconnue, la beauté immuable de l'antique, qui n'était que la beauté de la nature même. Et voilà pourquoi David devint le chef de l'École qui domina les arts jusqu'à Géricault [1].

J'ai joint à ce volume le tableau d'un monde qui tint une grande place dans la société du Consulat ; société sensuelle qui pouvait satisfaire ses passions parce qu'elle était riche : je veux parler des *gourmands*. Ceux qui répondaient à leurs désirs, qui savaient, par leur art, donner plus de saveur aux mets servis sur les tables, étaient des

1. Voici comment Émeric David a peint l'anarchie qui régnait dans les arts à la fin du XVIIIe siècle : « Personne n'ignore combien le goût s'était corrompu sous le règne de Louis XV, tant dans la sculpture que dans la peinture. Plus de vérité, de simplicité, de naturel ; des sentiments outrés, des attitudes maniérées, des formes tout à la fois sèches et sans nerf, des draperies pesantes et rocailleuses ; la recherche prise pour de la grâce, la raideur pour de l'énergie. Voilà, de perfectionnement en perfectionnement, quel était enfin le *sublime de l'art*. La théorie n'était guère moins vicieuse que la pratique. L'imitation du vrai passait pour le travail des hommes sans génie. Si, quelquefois encore, on jetait les yeux sur le modèle vivant, ou sur quelques-uns des chefs-d'œuvre de la Grèce, il était convenu qu'il ne fallait pas s'y conformer. La nature paraissait pauvre ; l'antique, froid et sans caractère. Nulle analyse du beau ; peu de connaissances archéologiques. L'imagination et le goût devaient y suppléer. Il fallait tout créer, même les formes. L'esprit le plus pesant affectait de la langue, de l'impatience, de l'enthousiasme. »

artistes aussi. Carême a écrit des volumes, a laissé des mémoires, et il n'est pas au-dessous du magistrat de cassation qui porte le nom de Brillat-Savarin. Ce sont les pages qui composent le deuxième livre de cette cinquième série.

G. S.

Septembre 1906.

LIVRE I

LES BEAUX-ARTS
AVANT ET PENDANT LE CONSULAT

CHAPITRE PREMIER

LA PEINTURE

SOMMAIRE. — § 1. — David, à Rome, enthousiaste des œuvres d'art découvertes dans les ruines de Pœstum et d'Herculanum. — Bonaparte le laisse régenter le monde des artistes ; il y est absolu. — David, en son art, répondait aux idées de son temps ; mais, avant lui, les artistes célèbres s'étaient également conformés aux mœurs et aux idées de leur époque : tels, les peintres Boucher et Fragonard, le pastelliste Latour, le statuaire Clodion. — Vien, précurseur de David. — Vien, directeur de l'académie de Rome, comme successeur de Natoire. — Il emmène, avec lui, David, lauréat du concours. — Refloraison du paganisme à Paris. — Les erreurs de l'école de David. — Fête en l'honneur de Vien, en brumaire, an IX : le vieillard revient aux pastorales.

§ 1er

Si la littérature et le théâtre subirent, pendant le Consulat, les caprices de Bonaparte, les arts libéraux restèrent affranchis de sa sujétion. L'idéal, que poursuivaient alors les artistes, n'était pas contraire à la politique exclusive du grand général. La peinture, la sculpture, l'architecture, la musique, ne tendaient qu'à l'exaltation de nos gloires nationales, et Bonaparte, ardent patriote, laissa le champ libre

à ceux qui maniaient le pinceau du peintre, ou le ciseau du statuaire.

Mais, parmi eux, un tyran s'était établi plus impérieux et plus fort que s'il eût commandé aux armées. Louis David, l'ancien conventionnel, l'ami de Robespierre et de Marat, avait proscrit l'art qui florissait avant lui. A ses yeux, il n'y avait de beau que l'antique. A Rome, où l'avait conduit son triomphe au concours du grand prix, David avait accepté l'engouement des érudits pour les merveilleuses découvertes, poursuivies à Pœstum et à Herculanum. Il avait étudié, en même temps que les médailles, les chefs-d'œuvre de la sculpture exhumés de l'amoncellement des ruines de ces deux villes enfouies ; et il s'était laissé prendre à la simplicité de la pose, à la pureté des lignes, à l'expression énergique des caractères que lui montraient ces restes séculaires. Rentré en France, il ne visa qu'à l'imitation de toutes les choses qu'il avait vues et admirées, plein d'indifférence pour les ouvrages de ses devanciers, les artistes du siècle qui allait finir. Il possédait un grand talent. Il sut donc imposer sa volonté et sa loi, et il n'y eut désormais de noble dans les arts, que la reproduction des grands drames de l'antiquité, tels que les avaient conçus les poètes. Homère et Plutarque devinrent le bréviaire des artistes soumis à ses idées.

Pourtant, l'art qu'avait favorisé l'élégante société du XVIIIe siècle, ces jolis riens, si colorés, si coquets, si gracieux, étaient-ils si méprisables? L'esthétique qui avait eu ses prôneurs durant un siècle, était-elle si vile, et fallait-il la condamner ? David la condamnait. Ses élèves exagérèrent la répulsion de leur maître pour les toiles de Van Loo, pour celles de Boucher, de Greuze, de Fragonard. De celui qui

employait son pinceau à une œuvre ne rappelant point les beautés de l'antique, ils disaient qu'il *vanloutait*, et vanlouter ce n'était plus dessiner, mais barbouiller une toile. La foule donnait dans ce travers. Les œuvres de Boucher et de Fragonard, jadis cotées si haut, se vendaient à un prix dérisoire ; 5 francs pour quelques-unes. Et Greuze, qui avait été riche, languissait dans la misère, travaillant pour vivre, à plus de quatre-vingts ans, heureux quand il pouvait obtenir une commande.

Bonaparte laissait David régenter le monde des artistes. Il approuvait, lui, de nature italienne, et qui avait fait de César son modèle, l'artiste qui n'avait d'admiration que pour les grands Romains de la république ; qui avait peint *Brutus* recevant les corps de ses fils, mis à mort par son ordre, et le *Serment des Horaces*, et les *Sabines*. Il comprenait mieux le monde romain que celui de la monarchie disparue. Louis XV et Louis XVI, monarques annihilés par les femmes, ne lui inspiraient aucune vénération. A l'esprit qui avait régné à Versailles, parmi les grands seigneurs de l'ancien régime, il était tout à fait étranger, et il ne pouvait que souscrire aux critiques de David, contre les artistes, hier encore célèbres.

Oh ! sans doute, David savait composer un tableau. Il y apportait un grand style, une noblesse avérée. La pensée, qui le guidait, était haute et souvent tragique. On ne voyait point, en ses compositions, les roses et les colombes de Boucher, ni les amours joufflus de Fragonard que Diderot appelait une « fricassée d'anges. » Il était de son temps où la Révolution avait bouleversé toutes les existences.

Mais ses devanciers avaient été de leur temps

aussi, et ils avaient plu à la société régnante, qui valait bien celle du temps présent. Leurs œuvres avaient reproduit l'image des mœurs qu'ils avaient eues sous les yeux. Elles étaient un témoignage de cette époque ; sans grandeur peut-être, vicieuse et corrompue, mais non dépourvue de beauté, de grâce et de séduction. C'était le temps où la bonne compagnie ne trouvait de charme que dans les causeries légères et spirituelles ; le temps où elle était vêtue de soie et de velours ; où les femmes vivaient séparées de leur mari ; où les enfants étaient abandonnés aux soins de valets ; où l'amour n'était qu'une distraction de l'esprit et non un élan de l'âme. On ne prenait rien au sérieux ; la vie se passait en badinages ; et à tout ce monde, capricieux et futile, il fallait des artistes, comme Boucher [1] ou Fragonard, des statuaires comme Clodion. Alors

1. Boucher se targuait de peindre sans modèle, de fermer les yeux devant la nature ; et ses couleurs souvent offraient des tons qui n'existaient pas. Diderot le prit souvent à partie à cet égard, trouvant que le peintre s'éloignait trop de la vérité. Au sujet de son tableau le *Sommeil de l'Enfant Jésus*, on rapporte cette anecdote... « Mais la couleur, disait Diderot ? Pour la couleur, ordonnez à votre chimiste de vous faire une détonation ou plutôt déflagration de mine par le nitre, et vous la verrez telle qu'elle est dans le tableau de Boucher ; c'est celle d'un bel émail de Limoges. Si vous dites au peintre : — Mais, M. Boucher, où avez-vous pris ces tons de couleur ? Il vous répondra : — Dans ma tête ! — Mais ils sont faux ! — Cela se peut, mais je ne me suis pas soucié d'être vrai. Je peins un évènement fabuleux avec un pinceau romanesque. — Que savez-vous ? — La lumière du Paradis est peut-être comme cela. Avez-vous jamais été visité la nuit par des anges ? — Non. — Ni moi non plus, et voilà pourquoi je m'essaye comme il me plaît, dans une chose qui n'a point de modèle en nature. — M. Boucher, vous n'êtes pas bon philosophe, si vous ignorez qu'en quelque lieu du monde que vous alliez et qu'on vous parle de Dieu, ce soit autre chose que l'homme. »

= Théophile Gautier (*Musée du Louvre*) sur Boucher : « Vrai tempérament de peintre, d'une invention inépuisable, d'une facilité prodigieuse, et d'une exécution qui est toujours celle d'un artiste, même dans les œuvres les plus lâchées... son pinceau est prêt à tout... Longtemps, il fut l'idole d'un siècle qui préférait le joli au beau, le ragoût au style, et l'esprit à tout. L'idole tomba et le nom de Boucher, comme celui de Van Loo, fut longtemps une injure dans les ateliers classiques. Mais maintenant on comprend tout ce que vaut Boucher. Sa *Diane au bain* (du Musée du Louvre) est une délicieuse peinture. »

on vit Latour, de la poussière subtile de ses pastels, reproduire la jolie frimousse de la Pompadour; Carle Van Loo peindre le *Festin de Balthazar*, la *Jeune Orientale à sa toilette*, et l'immortelle Clairon dans son rôle de *Médée* ; Boucher, passer sa vie dans les coulisses de l'Opéra et placer devant son chevalet les grandes danseuses de l'époque ; Fragonard décorer, pour la Dubarry, le pavillon qu'elle avait fait construire à Luciennes, laissant échapper ensuite de sa palette des *Fontaines d'amour* et des *Amants surpris*, et l'*Escarpolette*, et *Guignol*, et le *Pacha turc*, et ses sépias si affriolantes, le *Verrou*, le *Lever des ouvrières*, *Danaë*, le *Songe*, la *Leçon de danse*, le *Sacrifice de la Rose*, où « de petits génies, nous dit André Michel, évoqués dans une traînée de lumière, poussent la défaillante jeune fille, plus qu'à demi pâmée, vers l'autel où va s'accomplir le sacrifice symbolique, où l'amour, armé d'une torche, l'attend en souriant. » Greuze, enfin, en ses compositions, ne manquait pas de placer une lueur de sentiment, fort à la mode, en ce temps-là : ainsi le *Miroir brisé*, la *Cruche cassée* ; et en ses peintures les plus bourgeoises, où il affectait d'être chaste, il savait découvrir malicieusement un coin de poitrine, en abaissant le fichu jeté sur les seins de son héroïne. Moins sensuel, Joseph Vernet enfantait ses marines, admirablement belles, ses tempêtes sur la haute mer, ses ciels envahis de nuages dont l'échafaudage donnait la sensation du « fracas de l'ouragan. » L'aîné des Lagrenée façonnait, aux personnages de ses petites toiles, des mains d'une précision et d'un modelé inimitables. Doyen, un élève de Van Loo, achevait, pour Saint-Roch, la *Peste des Ardents* ; Jean-Baptiste Pierre, un élève de Natoire, était chargé par

l'abbé Marduel, curé de cette paroisse, des peintures murales à la coupole de la chapelle de la Vierge ; Casanova, pour la grande Catherine de Russie, composait les batailles livrées par Potemkin, le favori de cette tzarine ; Leprince inventait l'aquatinte ; Lépicié dessinait sur ses toiles des animaux toujours admirés ; Loutherbourg et Lantara, leurs paysages si frais et si animés.

Non, certes, il n'y avait rien de commun entre l'œuvre de David et celle de tous ces artistes distingués. Un abîme les séparait. Mais prétendre qu'elles étaient sans beauté était l'injustice d'un despote, aveuglé par trop de confiance en soi et l'adulation de jeunes artistes épris de ses théories.

David n'était pas l'initiateur de cette réaction contre les œuvres du XVIIIe siècle. Vien, son professeur, avait commencé, le premier, la lutte qui devait aboutir au triomphe de la nature sur le convenu. A Rome, lauréat du concours, en 1744, Vien obéit à son instinct qui le portait vers l'étude du modèle vivant. Son pinceau devint l'interprète de la vérité et non le fidèle imitateur des tableaux suspendus aux Musées. Il sut choisir, d'ailleurs, pour ses longues visites aux grands maîtres, ceux dont il appréciait les qualités répondant à son propre talent, Raphaël, le Carrache, le Dominiquin, Michel-Ange. Ses camarades disaient de lui qu'il savait regarder et bien voir, et reproduire ce qu'il avait vu [1].

De retour à Paris, ferme en ses goûts et en ses

1. Un jour qu'il avait rencontré dans la rue un vieillard jouant du violon, il le voulut peindre et l'installa devant lui. Mais, pendant la séance, le vieillard s'endormit. Vien continua, dessina le sommeil du vieux musicien, si magnifiquement et si exactement qu'il en fit un petit chef-d'œuvre.

convictions, il fut étonné du délaissement de ses œuvres. L'Académie rejeta sa candidature, n'admettant point les tendances de son art. Natoire lui disait : « Ce que vous faites là est vraiment trop facile ; vous copiez la nature. » Observation qui marque bien le caractère de la peinture à cette époque. Le beau n'était plus ce qui était vrai, mais ce qui était conforme aux règles établies.

Vien réussit, à la fin, à se faire élire à l'Académie et à devenir pensionnaire du Louvre. Il reçut, alors, pour l'Église Saint-Roch, la commande d'un tableau représentant *la Prédication de saint Denis*. Achevé, on le considéra comme une des œuvres les plus belles de l'époque.

Le maître ouvrit une école. David s'y fit inscrire comme élève. Par une coïncidence heureuse, le professeur fut nommé directeur de l'Académie de Rome, à la place de Natoire, l'année que l'élève remporta le grand prix. Ils partirent ensemble. C'était, en 1775, le temps où Winckelmann et Raphaël Mengs, après leurs découvertes dans les fouilles souterraines de la grande ville, préconisaient la beauté des bas-reliefs et des statues, tirés de la poussière des siècles.

Vien et David agréèrent la leçon des savants, et David aussitôt entreprit le *Serment des Horaces*, où, pour la première fois, un peintre brisait avec la routine contemporaine, où l'attitude des personnages, belle de simplicité et d'énergie, rappelait celle des héros de l'antiquité. Ce fut à Rome, chez les connaisseurs, une explosion d'éloges. David y devint célèbre. Vien se sentit plus fort, et, désormais certain de la victoire, il se rangea du côté de son jeune élève [1].

1. Diderot avait depuis longtemps reconnu les mérites de Vien. Après [illegible]

A ce moment, dans les arts, germait une refloraison du paganisme. La révolution, qui avait aboli le culte catholique, acceptait les rites nouveaux proposés par David. On vit, dans Paris, des fêtes païennes ; et la jeunesse artiste, toujours prête à sacrifier le passé au présent, adopta les grandes robes flottantes des Romains, les bras et les jambes nus, comme si le ciel de France dardait les mêmes rayons de chaleur qu'en Italie.

A leur tour, les réformateurs tombèrent dans les errements, par eux si décriés. S'ils dessinaient d'après l'antique, ils négligeaient le caractère de la passion, l'expression, la physionomie, la couleur surtout, si séduisante chez les peintres du XVIIIe siècle. Les sectateurs de David ne voulurent point d'autres modèles que les bas-reliefs nouvellement découverts, et les statues dépouillées de leur croûte fangeuse. Pour peindre un voluptueux, on copia la statue de Bacchus ; pour un vainqueur, celle d'Apollon ; pour un athlète, celle de Thésée. Vénus servit de moule à la beauté de toutes les femmes ; Diane, aux filles prudes ; Junon, aux matrones. On n'admettait pas qu'il pût exister plusieurs beautés, que la nature fût diverse ; que les descendants des Gaulois fussent différents de ceux des habitants du Latium. De même que l'on avait écrit des tragédies, d'après les règles des philosophes grecs, respectant l'unité de lieu et de temps, on composa des tableaux d'après l'image que livraient les fouilles récentes, dans la vieille terre d'Italie. L'art antique devint l'art moderne.

position des salons, il avait écrit : « Vien est large et sage comme le Dominiquin. De belles têtes, au dessin correct, de beaux pieds, de belles mains, des draperies bien jetées, des expressions simples et naturelles, rien de tourmenté, rien de recherché, ni dans les détails, ni dans l'ordonnance. C'est le plus beau repos. »

Mais ceux, à qui David avait inculqué ses principes, n'avaient ni son imagination, ni son talent ; et l'on ne produisit plus que des œuvres glacées où la vie était absente. On admira quand même les tableaux peints avec une rigidité toujours pareille dans les personnages, et l'on ne vit plus que des Romains de la République, dussent-ils représenter des Troyens ou des Grecs. Il n'y eut désormais qu'un seul moule accepté, et sur le visage la même grimace, comme on le disait alors, pour exprimer la passion dont la physionomie était empreinte. La loi de David était respectée de tous les jeunes artistes, de ceux mêmes qui suivaient les leçons des autres peintres de l'époque, Regnault et Vincent. Les *Sabines*, ce grand tableau académique, concentrait l'admiration de la société de Paris. La toile ne fut pas exposée au Salon. Elle fut retenue dans l'atelier du maître où les visiteurs payaient un droit d'entrée. Quelque extraordinaire que semblât cette dérogation aux coutumes, on n'en fit rien paraître. La personnalité de David, son talent, sa prépondérance sur les artistes, n'étaient plus discutés. Il triomphait partout, il s'imposait ; on ne pouvait oublier qu'il avait été l'un des plus influents conventionnels au Comité de salut public, et ce souvenir le grandissait devant ceux qu'il avait fait trembler. Enfin, il était devenu l'un des familiers de Bonaparte, qui le recevait aux Tuileries et à la Malmaison, à l'heure de son déjeuner, au moment où d'autres personnages distingués y étaient admis, des littérateurs, des savants, tous les hommes considérables. Le premier consul, avec ses aides de camp, avait même fait visite à l'atelier de l'artiste pour y voir les *Sabines*. Et c'étaient, ces visites de David aux Tuileries et celles de Bonaparte à l'atelier du

peintre, des marques de préférence, des distinctions, que le public savait apprécier. On couvrait de brocards et de malédictions le nom des peintres du siècle précédent, sans excepter celui de Watteau, l'auteur de l'*Embarquement pour Cythère* ; et cet immortel artiste, aussi bien que Boucher, Greuze et Fragonard, était accusé de la décadence de l'Ecole française. On disait *décadence* ; on ne parlait qu'avec un dédain accentué de toutes leurs jolies toiles, si amoureusement conçues. Ils étaient les *pelés*, les *galeux* de l'époque. Leurs œuvres, ajoutait-on, n'avaient rien de commun avec l'art, avec le grand art de David, avec les sujets cherchés dans la vie des héros fabuleux de la Grèce ou de l'Italie.

Alors, sous l'impulsion des novateurs, pour honorer, en Vien, le précurseur de ces retours de la peinture à une esthétique plus noble, tous les artistes furent conviés, au mois de brumaire an IX, à une fête qui devait être un hommage rendu à la longue carrière du vieillard. Le grand homme avait dépassé quatre-vingts ans ; il venait d'être créé sénateur par Bonaparte ; et par une ironie du destin, tandis que, sous son nom, on célébrait les grandes figures de l'histoire évoquées dans les plus belles œuvres de David, l'octogénaire revenait aux bergeries, aux pastorales anacréontiques, imitées de Watteau et de Boucher, et il s'occupait à peindre des jeunes filles cueillant des fleurs et poursuivies par des amours, ou bien encore des nymphes traversant des paysages de l'âge d'or [1].

1. Théophile Gautier (*Musée du Louvre*). Sur Vien. « Ce fut lui qui fit abandonner la manière libre, facile, spirituelle de l'Ecole française, que l'on flétrit plus tard du nom de *rococo*. Il avait une tendance à la simplicité, aux lignes tranquilles, sages, qui contrastaient avec la manière flamboyante et toute de pratique, des artistes alors en France. »

§ 2

Sommaire. — § 2. — Les peintres du XVIIIe siècle, encore existants sous le Consulat : Greuze, Fragonard, Doyen, Carle Vernet. — Caractéristique des œuvres de Greuze. — Elles s'appuient sur la sensibilité. — L'enthousiasme de Diderot pour ce peintre. — Greuze reconnaît que le style lui manque ; il part pour Rome, espérant s'y perfectionner. — Il y reste peu, rappelé à Paris par le souvenir de la jolie grisette qu'il avait quittée. — Il est vaniteux et de caractère faible. — Son portrait d'après les contemporains. — Il épouse Mlle Babuti, la fille d'un libraire. — Son chef-d'œuvre : l'*Accordée de village*. — Pour se mettre à l'unisson de ses jeunes confrères, pendant la Révolution, il essaye de peindre des scènes de la Mythologie. — Il échoue. — Le goût de l'époque ayant changé, il tombe dans la misère. — Secours qu'il implore du gouvernement consulaire. — Fragonard, estimé de David. — Son talent, « chaleur et originalité ». — Il résume en son art les qualités des peintres de son siècle Boucher, Chardin, Greuze. — Recommandation de Boucher, quand Fragonard, (dit Frago) part pour Rome, comme lauréat. — Son tableau *Callirhoé* lui ouvre les portes de l'Académie. — Son tableau, la *Fontaine d'amour*. Il travaillait vite et s'enrichissait ; mais la Révolution survenant, son genre ne plaît plus, et comme Greuze, il tombe dans la misère.

Les peintres dont les œuvres avaient eu la vogue au XVIIIe siècle, ceux qui avaient été considérés comme des maîtres, n'étaient pas tous morts au début du Consulat. Watteau, Van Loo, Boucher disparus, il restait Greuze, Fragonard, Doyen, Carle Vernet, d'autres encore, peintres de marines, de batailles, de paysages. Mais ils furent promptement éclipsés par David, ou ses élèves ; et désorientés par la Révolution qui changeait les mœurs et bouleversait les arts, ils n'osèrent plus produire ces jolies toiles de volupté, les scènes de sensibilité, qui avaient charmé la société polie d'autrefois. S'ils exposèrent aux Salons ouverts pendant le Directoire et pendant le Consulat, la misère seule les y poussa. Et leurs

œuvres étonnaient la foule qui venait admirer la peinture à la mode, les Cincinnatus, les Lycurgue, les Phocion, les Brutus. Il fallait des tableaux tragiques pour émouvoir ceux qui avaient assisté jadis aux sanglantes hécatombes de la guillotine ; les scènes bourgeoises imaginées par Greuze ne trouvaient plus que des indifférents. On les voyait un peu partout, les cadres du peintre, jusque chez les chaudronniers, jusque sur le pavé des rues, parmi des objets disparates et sans valeur ; on les vendait à tout prix, pour s'en débarrasser.

Les œuvres de Greuze [1] avaient été pourtant très recherchées des grands seigneurs, très vantées surtout par Diderot. Lorsqu'il exposa, au Salon de 1765, *Le Père de famille, expliquant la Bible à ses enfants*, M. La Live de Jully, célèbre par sa galerie et son goût pour les arts, s'empressa d'acheter le tableau, et Diderot de lui dire : « Voici votre peintre et le mien ! » Là-dessus, des éloges excessifs, des détails surabondants pour expliquer la beauté de la toile. Diderot s'était engoué du jeune artiste. Il se retrouvait, il retrouvait les mœurs que sa jeunesse d'humble artisan avait reçues en exemple, dans les épisodes intimes que Greuze s'attachait à représenter avec un trait de sensibilité, en tous ses personnages. Diderot n'était point le seul en extase. Le mot *sensible* figurait alors la caractéristique de l'époque. Pas une scène, dans l'œuvre du peintre, qui ne fût attendrissante, au milieu d'une honnête famille. « Il a donné des mœurs à l'art », disait Diderot, et cer-

1. Greuze était né à Tournus, en Bourgogne, en 1724. Il vécut jusqu'en 1805. A huit ans, il commença à charbonner des dessins sur les murs. Son père s'opposa d'abord à sa vocation. Mais, un jour que s'arrêta chez lui Grandon, ce peintre fut frappé des dispositions de l'enfant ; il l'emmena à Lyon, lui fit donner des leçons.

Le jeune élève réussit, et c'est ainsi que Greuze devint un grand artiste.

tes il faut reconnaître qu'il savait admirablement évoquer la sagesse des grands-parents, le repentir de la faute chez un fils débauché, la décence des jeunes filles timides et rêveuses, dont le petit cœur se gonfle à des chagrins légers.

Le mérite de ces scènes familières provenait surtout de leur vérité. Elles étaient vraies dans l'expression des figures et l'attitude des personnages ; vraies dans le train ordinaire de la vie. Ses modèles, Greuze les cherchait dans les cabarets, dans la foule des rues. Il ne rentrait satisfait qu'après avoir trouvé celui qu'il désirait. Au sujet de l'un de ses tableaux : *Un cultivateur, en présence de sa famille, met la charrue aux mains de son fils*, le peintre disait à un rédacteur du *Journal des Débats* : « J'ai voulu donner, à la tête du chef de cette famille, la dignité et l'air d'autorité, qui sont le caractère de l'âge et de la paternité. J'ai appelé dans mon atelier vingt modèles. Toutes ces figures sont flétries, déformées par le vice ou la misère. Je me suis souvenu d'un vieillard qui habitait près de la maison de mon père ; et de même le modèle de la tête de la grand'mère, remarquable par un caractère de dignité sévère. » Le rédacteur fait aussitôt remarquer, avec quel sentiment du vrai, Greuze a déterminé la qualité de ses divers personnages, non par les vêtements qui sont les mêmes pour tous, mais par les traits du visage, par les attitudes du corps, qui diffèrent des maîtres aux valets, des valets laborieux aux ménétriers oisifs et dissolus.

Cependant, malgré ses succès et à l'âge de quarante ans, il comprit ce qui manquait à sa peinture, l'éclat de la couleur et le style, surtout le style. Afin de se perfectionner, il partit pour Rome. Mais, éloigné de Paris, il regretta bientôt la jolie grisette

qu'il y avait laissée, et il revint peu de temps après, dans le grenier du quartier de la Sorbonne qu'il habitait, peindre la *Bonne Mère* et le *Gâteau des Rois*. De ce voyage, il ne rapporta point de qualités nouvelles. Son talent demeura ce qu'il était, naïf, aimable, sensible, produisant son effet par la leçon de morale inscrite en chacune de ses œuvres. Le style lui manquera toujours. Greuze ne fut qu'un chroniqueur, un narrateur des petits incidents de la vie bourgeoise. Il ne sut jamais considérer l'humanité dans sa conception la plus haute, dans ses vertus héroïques, dans ses passions tragiques. Le bonheur, le malheur ne sont, en ses œuvres, que des accidents très vulgaires, de menus faits qui ne durent qu'un instant. Ses petits drames se passent entre les quatre murs d'une chambre. Les idées qui agitaient le monde de son temps, les vices de la société élégante ne percent point dans l'action qu'il invente. Greuze demeure un petit bourgeois plein d'onction, ne cherchant rien au delà des gens qu'il fréquente. Et ces gens-là sont de petites gens, des ouvriers, des laboureurs dont il ennoblit les gestes. Il fait sourire agréablement, ou bien larmoyer tendrement, quand on regarde son tableau. L'émotion qu'il soulève est douce. Elle naît, elle disparaît sans laisser de trace. C'est un conteur aimable, employant une petite voix.

En outre, il avait le cœur faible. Lorsqu'au retour de Rome, il aima une jeune fille, ce fut une coquette, Mlle Babuti, la fille d'un libraire à laquelle il se soumit tout de suite [1]. Joli homme, galant, séduisant, et de plus très vaniteux, il se laissa prendre

1. Ce peintre, disait Diderot, est certainement amoureux de sa femme, et il n'a pas tort. Je l'ai bien aimée, moi, quand j'étais jeune et qu'elle s'appelait Mlle Babuti. Elle occupait une petite boutique de libraire sur le quai des Augustins ; poupine, droite et blanche comme le lis, vermeille comme la

aux minauderies agaçantes de la belle. Les contemporains nous ont laissé de lui ce portrait : « Il était de taille moyenne, avait la tête forte, le front très grand, les yeux vifs et bien fendus, une figure spirituelle. Son abord annonçait la franchise, l'homme de génie. Il était même difficile de ne pas dire : voilà Greuze, sans presque l'avoir vu. Il parlait bien, avec enthousiasme, surtout de la peinture et de lui-même. Mais par sa naïveté, il se faisait des ennemis, de ses envieux. » Il faut ajouter, pour le bien faire connaître, qu'il aimait tellement la toilette, que, pendant la Révolution, lorsque les plus riches affectaient de se vêtir misérablement, afin de se confondre dans les rangs du peuple, et ne point éveiller l'attention des Jacobins, lui se promenait en habit de drap écarlate, l'épée à la ceinture, les cheveux poudrés et roulés au-dessus des oreilles.

Ce fut dans les premiers temps de son mariage, qu'il peignit l'*Accordée de village*, son chef-d'œuvre [1], comme il le disait lui-même. Diderot en a laissé une description enthousiaste. « Enfin, je l'ai vu, dit-il, ce tableau de notre ami Greuze, mais ce

rose. J'entrais avec cet air vif, ardent et fou que j'avais et je lui disais : — Mademoiselle, les contes de La Fontaine ; un Pétrone, s'il vous plaît. — Monsieur, les voilà. Ne faut-il point d'autres livres ? — Pardonnez-moi, mademoiselle ; mais !... — Dites toujours. — *La Religieuse en chemise.* — Fi donc ! Est-ce qu'on a, est-ce qu'on lit ces vilenies-là ? — Ah ! ah ! ce sont des vilenies, mademoiselle ? Moi, je n'en savais rien... Et puis, un autre jour, quand je repassais, elle souriait et moi aussi. »

1. Théophile Gautier *(Musée du Louvre)* sur Greuze :

« Greuze apporte un élément nouveau à la peinture... il est sentimental et bourgeois... il suit l'inspiration de Diderot, on dirait pourtant que ses sciences morales sont posées et mimées par d'excellents acteurs, plutôt que copiées directement d'après nature. La *Malédiction paternelle*, et le *Fils maudit*, sont des homélies bien peintes et d'une morale pratique. Mais nous leur préférons l'*Accordée de village*, à cause de l'adorable tête de la fiancée... Greuze peint la femme dans sa première fleur, mais quand il peint une innocence, il a toujours soin d'entr'ouvrir la gaze et de laisser entrevoir une rondeur de gorge naissante... Il met, dans les yeux, une flamme lustrée et sur les lèvres un sourire humide, qui donnent à penser que l'innocence deviendrait bien aisément la volupté. La *Cruche cassée* est le modèle du genre. »

n'a pas été sans peine : il continue d'attirer la foule. C'est un père qui vient de payer la dot de sa fille. Le sujet est pathétique, et l'on se sent gagné d'une émotion douce en le regardant. La composition m'en a paru très belle. C'est la chose comme elle a dû se passer. Il y a douze figures : chacune est à sa place et fait ce qu'elle doit. Comme elles s'enchaînent toutes ! Comme elles vont en ondoyant et en pyramidant ! Je me moque de ces conditions ; cependant, quand elles se rencontrent dans un morceau de peinture par hasard, sans que le peintre ait eu la pensée de les y introduire, sans qu'il leur ait rien sacrifié, elles me plaisent... » Et plus loin : « Le peintre a donné à la fiancée une figure charmante, décente, réservée ; elle est vêtue à merveille. Ce tablier de toile blanc fait on ne peut pas mieux ; il y a un peu de luxe dans sa garniture ; mais c'est un jour de fiançailles. Il faut voir comme les plis de tous les vêtements de cette figure et des autres sont vrais. Cette fille charmante n'est point droite, mais il y a une légère et molle inflexion, dans toute sa figure et dans tous ses membres, qui la remplit de grâce et de vérité. Elle est jolie vraiment et très jolie. Une gorge faite au tour, qu'on ne voit point du tout ; mais je gage qu'il n'y a rien là qui la relève et que cela se soutient tout seul. Plus à son fiancé, et elle n'est pas décente ; plus à sa mère et à son père, et elle eût été fausse. Elle a le bras à demi passé sous celui de son futur époux, et le bout de ses doigts tombe et appuie doucement sur la main ; c'est la seule marque de tendresse qu'elle lui donne, et peut-être sans le savoir elle-même : c'est une idée délicate du peintre. » M. de Marigny, l'intendant des Beaux-Arts, paya ce tableau trois mille livres et le fit suspendre à la meilleure place de son cabinet.

En ce temps-là, Greuze fut mandé à Versailles, pour faire le portrait du Dauphin. Quand il l'eut achevé, on le pria de faire celui de la Dauphine. Mais le défaut de Greuze était une grande vanité qui touchait à l'outrecuidance et à l'impolitesse. Dans la haute idée qu'il avait de son talent, il se figurait ne devoir faire que ce qui lui plaisait, et il se récusa devant la Dauphine même, parce que, disait-il, « son pinceau ne saurait peindre cette tête-là. » Il voulait parler du fard qui colorait les joues de la jeune princesse. L'assistance haussa les épaules et le laissa partir. Cette vanité, le fond de son caractère, supprimait en lui le tact et souvent les bienséances[1]. Il blessait les gens qu'il amenait vers ses tableaux, en leur disant : « Voyez-moi cela! Est-ce beau, cela! » Cette exclamation partait de ses lèvres sans forfanterie, mais naturellement, d'une vanité inconsciente, s'imaginant que ses qualités d'artiste étaient si évidentes, qu'il n'y avait point d'insolence à s'en prévaloir. Eût-il eu son talent, s'il n'avait pas eu foi en lui, et de l'enthousiasme pour son œuvre ?

A la fin du siècle, il était dans l'aisance ; ses toiles s'étaient bien vendues, quoiqu'il les exposât rarement aux Salons. Il ne daignait pas les confondre avec les œuvres des autres peintres, toujours par vanité. Il ne voulut pas non plus imiter l'exemple de ceux qui les retenaient dans leur atelier et levaient un tribut sur la curiosité du public.

1. Diderot donne un exemple de cette vanité, touchant à l'impertinence, dans la scène de la réception du peintre à l'Académie :

« Cet artiste, dit-il, qui ne manque pas d'amour-propre et en quoi il est très bien fondé, s'était proposé de faire un tableau historique et d'acquérir le droit à tous les honneurs de son corps. Il avait choisi pour sujet : *L'empereur Septime Sévère reprochant à Caracalla, son fils, d'avoir attenté à sa vie, dans les défilés d'Écosse.* Son moment est celui où Septime, ayant fait appeler son fils, lui dit : « *Si tu désires vivre encore, ordonne à l'épée de me la donner* »... Il faut que vous sachiez d'abord que les tableaux de cet

Il fut obligé, cependant, de se soumettre à la loi commune lorsqu'il eut perdu tout son avoir. Des banques, où il avait déposé de l'argent, firent faillite ; l'Etat même, devenu insolvable, ne paya plus les annuités des rentes inscrites, et Greuze, dépouillé, reprit ses pinceaux avec ardeur et recommença ses petites scènes attendrissantes d'autrefois : *Un enfant hésitant de toucher un oiseau, dans la crainte qu'il ne soit mort ; Une jeune femme se disposant à écrire une lettre d'amour ; l'Innocence tenant deux pigeons ; Une jeune fille bouchant ses oreilles pour ne pas entendre ce qu'on lui dit.* Mais son nom et son talent n'impressionnaient plus la foule ni les amateurs. Ces jolies fillettes, pleureuses ou souriantes, chagrines ou heureuses, ne soulevaient plus l'émotion. On les regardait avec indifférence, comme indignes d'arrêter l'attention du passant. Sa peinture produisait l'effet d'une redite ennuyeuse, d'un radotage de vieillard.

Il voulut se mettre à l'unisson de ses jeunes confrères, chercher dans la mythologie un motif de tableau. Il exposa une *Ariane dans l'île de Naxos.* Ce fut le dernier coup porté à sa renommée. Le tableau était lamentable. Greuze tomba dans la misère. Alors, il sollicita les faveurs du gouvernement. Les

artiste faisaient dans le monde et au salon la sensation la plus forte ; l'Académie souffrait avec peine qu'un homme aussi habile, et aussi justement admiré, n'eût que le titre d'agréé. Elle désira qu'il fût nécessairement décoré de celui d'académicien. Ce désir et la lettre que le secrétaire de l'Académie, Cochin, fut chargé de lui écrire en conséquence, sont un bel éloge de Greuze. J'ai vu la lettre qui est un modèle d'honnêteté et d'estime ; j'ai vu la réponse de Greuze qui est un modèle de vanité et d'impertinence. Il faut appuyer cela d'un chef-d'œuvre et c'est ce que Greuze n'a pas fait... » Et Diderot analysant l'œuvre y trouve mille défauts : « Le plus habile homme du monde est un ignorant, ajoute-t-il, lorsqu'il tente une chose qu'il n'a jamais faite. Greuze est sorti de son genre. Imitateur scrupuleux de la nature, il n'a pas su s'élever à la sorte d'exagération qu'exige la peinture historique. » Et c'est pourquoi Greuze ne fut admis que comme peintre de genre et non comme peintre d'histoire.

fonctionnaires du Consulat ne se montrèrent point insensibles à sa requête. Il obtint une commande. Mais sa misère était si pressante qu'il dut faire appel à la bienveillante générosité de ses protecteurs, avant d'achever son œuvre. Sa lettre, qui ne s'est point perdue, est navrante. Elle porte l'empreinte de son découragement et de sa tristesse. A soixante-quinze ans, l'énergie lui manquait : la différence était trop grande entre l'artiste d'autrefois, riche, heureux, soutenu par sa renommée, par son talent, et le peintre vieilli, affaibli par les privations et les regrets.

Il écrivait au ministre de Bonaparte le 28 pluviôse an IX : « Le tableau que je fais pour le gouvernement est à moitié fini. La situation dans laquelle je me trouve me force de vous prier de donner des ordres pour que je touche encore un acompte et que je puisse le terminer. J'ai eu l'honneur de vous faire part de tous mes malheurs. J'ai tout perdu, hors le talent et le courage. J'ai soixante-quinze ans, pas un seul ouvrage de commandé. De ma vie, je n'ai jamais eu un moment aussi pénible à passer. Vous avez le cœur bon. Je me flatte que vous aurez égard à mes peines, le plus tôt possible, car il y a urgence. Salut et respect.

« Greuze, rue des Orties, galerie du Louvre, 11. »

La mort le délivra de cette existence malheureuse. Il mourut ne laissant rien à ses deux filles qu'un nom honoré, avec une place glorieuse dans l'histoire de l'art. Ce n'est point assez pour consoler un vieillard. Le jour de ses funérailles, comme le char funèbre s'éloignait, emportant sa dépouille mortelle au cimetière, une jeune femme y déposa un bouquet d'immortelles, avec cette dédicace sur l'en-

veloppe du papier : « Ces fleurs, offertes par la reconnaissance de ses élèves, sont l'emblème de sa gloire. » C'était Mlle Mayer, jadis son élève, devenue celle de Prud'hon, qui lui rendait ce dernier hommage.

Comme Greuze, Fragonard survécut à son siècle, durant toutes les années du Consulat, et plus que Greuze, peut-être, il fut délaissé et méconnu de la génération nouvelle. David pourtant avait publiquement reconnu son talent et fait l'éloge de l'artiste, lorsqu'en l'an II il proposa la création d'un musée et Fragonard comme conservateur : « Fragonard, disait-il, a pour lui de nombreux ouvrages. Chaleur et originalité, c'est ce qui le caractérise ; à la fois connaisseur et grand artiste, il consacrera ses vieux ans à la garde des chefs-d'œuvre, dont il a concouru, dans sa jeunesse, à augmenter le nombre [1]. »

« Chaleur et originalité », c'était, assurément, bien définir le talent de Fragonard. Le sujet de ses œuvres ne rappelle rien des œuvres des autres peintres. Il a sa manière, à lui, de dénoncer les mœurs de son époque, en des allégories d'une conception pleine de charme et de séduction. Il y montre de la diversité et de l'esprit. Dans sa grâce, il met de la coquetterie ; dans la passion de ses personnages, l'ombre du vice qui les enflamme ; et de sa palette il étend, avec science, la couleur qui fut, en lui, un don de nature. Enfin, il résume, en son art, les qualités les plus saillantes des grands peintres de son siècle, de Boucher, de Chardin, de Greuze. Il est

1. Jean-Honoré Fragonard naquit à Grasse en 1732 et mourut à Paris en 1806. Sa famille était venue à Paris pour y soutenir un procès qui la ruina. Fragonard avait alors dix-huit ans. On l'avait placé dans une étude de notaire où il dessinait toute la journée. Et on le conduisit chez Boucher.

galant jusqu'à la luxure comme Boucher; honnête et vertueux comme Chardin; sentimental et moraliste comme Greuze. Mais il est surtout coloriste [1]. Avant de dessiner, il avait manié le pinceau. Elève de Boucher, il avait quitté l'atelier du maître qui en était toujours absent, et il était entré chez Chardin; puis il était revenu à Boucher, et en dernier lieu s'était fait élève de Natoire. Chardin eut sur son talent la plus grande influence, en lui révélant ce qu'il appelait son secret: « Par le moyen de l'effet et de la couleur, lui disait Chardin, on peut donner de l'intérêt aux choses les plus vulgaires. Mais comment arriver là? On cherche, on gratte, on frotte, on glace, on repeint, et quand on a attrapé ce je ne sais quoi qui plaît tant, le tableau est fait. » Ainsi sermonné sur la peinture, il remporta le grand prix de Rome à vingt ans, et cependant il n'avait pas encore été reçu à l'étude du modèle.

A sa visite d'adieu à Boucher, avant de partir pour Rome, le maître lui dit: « Mon cher Frago, en Italie, tu verras les ouvrages de Raphaël et de Michel-Ange, et de leurs imitateurs; je te le dis en confidence et comme ami, si tu prends ces gens-là au sérieux, tu es perdu. » C'est qu'en cette année 1752, alors que David venait à peine de naître, le genre seul des amours folâtres, des petites toiles aux scènes égrillardes, avait du succès. Les œuvres des grands maîtres italiens étaient repoussées,

1. Théophile Gautier (*Musée du Louvre*) sur Fragonard: « Personne ne fut mieux doué que Fragonard; toutes les fées semblent avoir assisté à sa naissance. Moins mythologique que Boucher, il exprima le goût, la fantaisie, le caprice de son siècle avec une verve et un esprit incroyables. Ses tableaux sont charmants; ses esquisses valent encore mieux que ses tableaux; et ses dessins que ses esquisses. Il ne lui faut presque rien pour rendre son idée. Un frottis de bitume, une teinte locale, rosée ou bleuâtre, quelques hachures, un réveillon de lumière, et voilà tout un monde de figurines qui vivent, sourient, se cherchent, s'embrassent, courent ou voltigent, à travers des fumées, des nuages et des bosquets. »

et Frago tint pour dit le conseil de Boucher. Il ne possédait pas, d'ailleurs, un tempérament de réformateur, pour s'insurger contre le goût de ses contemporains. D'un pinceau complaisant, au contraire, il acceptait les tendances de son temps. Plus tard, Boucher changeait de langage à l'égard de son petit neveu, Louis David... « Va chez Vien, lui dit-il, c'est là maintenant qu'est la vérité et ensuite la vogue. »

Frago revint donc de Rome, sans avoir modifié son génie particulier [1]. Il revenait toujours amoureux des belles formes et, pour entrer à l'Académie, il composa une *Callirhoé* qui lui conquit les suffrages de la docte assemblée. Il épousa ensuite une femme distinguée qui peignait en miniature; il eut au Louvre son logement, et son atelier qu'il meubla magnifiquement, qu'il remplit de tentures éclatantes, de tapis très riches, de meubles choisis avec soin et de peintures qu'il avait faites, pour donner aux yeux les sensations les plus agréables. Au milieu, il avait attaché une balançoire sur laquelle il ins-

1. Diderot écrivait sur Fragonard « Fragonard a l'étoffe d'un habile homme, mais il ne l'est pas. Il peut aussi facilement s'empirer que s'amender. Il n'a pas assez regardé les grands maîtres de l'école d'Italie. Il a rapporté de Rome, le goût, la négligence et la manière de Boucher, qu'il y avait portés. Mauvais symptôme, mon ami. Il a conversé avec les apôtres, et il ne s'est pas converti. Il a vu les miracles et il a persisté dans son endurcissement. Fragonard peut être regardé, comme le type de la facilité en peinture. Personne n'a su mieux que lui, jeter un croquis sur le papier, donner de la tournure à une figure, grouper agréablement des personnages. Il était aussi paysagiste et il avait le secret de ces charmantes improvisations qui s'encadraient si bien dans le mobilier du XVIIe siècle. Ce sont des paysages féeriques, comme il n'en existe qu'à l'Opéra, des parcs avec des grands arbres, des statues, des pièces d'eau arrangées en manière de décors. Tout cela est conçu dans un ton bleuâtre, peint très légèrement, avec de vifs empâtements dans les clairs, dessiné avec une aisance, une facilité et un *brio* que rehaussent encore les charmantes petites figures qui viennent égayer la scène. Presque tous les paysages de Fragonard se rattachent à la première manière de ce peintre impressionnable, qui débute par des scènes galantes sous l'inspiration de Boucher, dont il fut l'élève. Il fit des tableaux rustiques à l'époque où la Cour jouait au paysan, dans les hameaux de Trianon et dédia ses armes à la patrie quand survint la Révolution française ».

tallait le plus souvent ses modèles, femmes nues dont la chair, recevant le reflet des tentures qui les entouraient, en acquérait un relief que le peintre faisait passer sur sa toile, en des tons de couleur rappelant celle de Rubens.

Il peignit alors sa *Fontaine d'amour*, vers laquelle deux amants rivalisent d'ardeur pour s'abreuver à la source dont ils attendent le transport des sens et l'exaltation du cœur. Les petits amours joufflus que l'on y voit, ne sont que des accessoires dans cette allégorie qui fut, en son temps, la manifestation la plus éloquente de la séduction que l'amour exerce sur tout l'être humain. La jeunesse veut boire à cette coupe enivrante. Elle y tend ses lèvres pour absorber de cette eau la magie enchanteresse. L'idée est éminemment poétique, et pour posséder le tableau, la Russie le paya un prix énorme.

Dans son atelier, Frago travaillait sans répit. Il y accumulait ses œuvres qu'il composait avec une prestesse surprenante. Il n'était pas rare de trouver, à l'envers de ses tableaux : « Peint en deux heures par Frago. » Et il s'enrichissait; la fortune lui souriait avec la vogue. Malgré ses prodigalités, ses besoins de bien vivre et son luxe, il avait, en peu de temps, gagné une fortune de vingt mille livres de rentes. Ses toiles se vendaient un prix élevé. Hélas ! pendant la Révolution, il était difficile d'en obtenir cinq francs, et c'était pour les retourner que le marchand les achetait. Son genre ne plaisait plus.

Le changement du régime politique l'avait atteint comme Greuze. Il y perdit les deux tiers de sa fortune. Enfin, la vieillesse commençait et avec elle la déchéance. Un portrait de cette époque nous le montre « vieilli, tout de noir habillé, doucement

mélancolique dans une salle tendue de brun ; sur la table une guitare ; à ses pieds un carton d'estampes. Mais il ne regarde, ni ne joue. Il rêve et le crépuscule gris descend. » Il se consolait en produisant quelques croquis pour un éditeur des contes de La Fontaine. Puis, à l'exemple de Greuze, il voulut aussi abandonner le genre de sa peinture. Il exposa des scènes de famille : l'*Heureuse mère, le Berceau*, l'*Heureuse fécondité*. Il ne put exciter la curiosité de la nouvelle génération. Son nom s'effaçait peu à peu dans le souvenir des contemporains, plus encore que celui de Greuze.

Il mourut en 1806, laissant un fils, excellent peintre de portraits ; et son petit-fils, Théophile Fragonard, devint un des employés de la Manufacture de Sèvres.

§ 3

Sommaire. — § 3. — Peintres du XVIIIe siècle, qui vécurent sous le Consulat. — Bachelier. — Les deux Lagrenée. (La note de Diderot). — Doyen. — Casanova. — Hubert Robert. — (Note de Diderot). — Loutherbourg. — Demarne. — Huet. — Taunay. — Mme Vigée Lebrun. — Regnault. — Vincent.

Ainsi que Greuze et Fragonard, d'autres, dont la meilleure partie de l'existence s'écoula durant le XVIIIe siècle, traversèrent le Consulat et moururent quelques années après : artistes de talent, agréables, gracieux, disciples de Van Loo et de Boucher, trop âgés pour changer leur manière, ne le désirant point, d'ailleurs, et ne demandant qu'à vivre honorablement du produit de leur travail.

C'était Bachelier (1724-1805), peintre de fleurs

et d'animaux, que la Pompadour envoya comme directeur à la Manufacture de Sèvres où il resta quarante-quatre ans.

C'étaient les deux Lagrenée : Lagrenée l'aîné (1724-1805), Lagrenée le jeune (1740-1821). Le premier remarquable en ses petites toiles, où son talent, contenu par un cadre restreint, brille par l'agencement des draperies et des tentures et le dessin des mains de ses personnages [1] ; tout cela fondu en un ton de couleur léger et suave, que l'on désignait par ces trois mots « fraîcheur, froideur, fadeur ». Franklin l'avait appelé *l'Albane français*. Le second, plutôt graveur que peintre, composant des eaux-fortes piquantes, remplies de ce que l'on appelait alors le *ragoût*. L'aîné devint directeur de l'Académie de

1. Diderot se moqua, de la manière suivante, d'un tableau peint par Lagrenée que lui avait commandé le duc de la Vauguyon : « Le Dauphin mourut environné de sa famille ; le duc de Bourgogne lui présente la couronne de l'immortalité... Oh ! mon ami, combien de beaux pieds, de belles mains, de belles chairs, de belles draperies, de talent perdu !... Qu'on me porte cela dans les charniers des Innocents ! Ce sera le plus bel *ex-voto* qu'on y ait jamais suspendu. Un grand rideau s'est levé, et l'on a vu le Dauphin moribond étendu sur son lit, le corps à demi-nu. Cette idée du Dauphin derrière le rideau a fait fortune. Le Dauphin a passé toute sa vie derrière un rideau, et un rideau bien épais... C'est Thomas qui l'a dit en prose, c'est moi qui l'ai dit en vers ; c'est Cochin qui l'a dit en gravure ; c'est Lagrenée qui l'a dit en peinture, d'après M. de la Vauguyon qui lui avait appris à se tenir là. Sa femme est assise à côté de lui dans un fauteuil. La France, triste et pensive, est assise à son chevet. Un des enfants avec le cordon bleu a la tête penchée dans le giron de sa mère ; un second avec le cordon bleu est debout au pied du lit ; un troisième avec le cordon bleu est penché sur le pied du lit. Le petit duc de Bourgogne, tout nu, mais avec le cordon bleu suspendu dans les airs au centre de la toile, environné de lumière, présente la couronne éternelle à son père. Il n'y a certainement que son père qui l'aperçoive, car son apparition ne fait pas la moindre sensation sur les autres.

« Cette merveilleuse composition a été imaginée et commandée par M. le duc de la Vauguyon.

« On s'était d'abord adressé à Greuze. Celui-ci répondit que ce projet de tableau était fort beau, mais qu'il ne se sentait pas le talent d'en faire quelque chose. Lagrenée, plus avide d'argent que Greuze, et c'est beaucoup dire, et moins jaloux de gloire, s'en est chargé. Je m'en réjouis pour Greuze. Je vois que l'argent n'est pourtant pas la chose qu'il estime le plus. »

Rome ; le second, de la Manufacture de Sèvres, qui perdit, sous sa direction, sa haute renommée.

C'était Doyen (1726-1806), l'auteur de la *Peste des Ardents*, que Gros allait admirer à Saint-Roch, lorsque Bonaparte lui eut commandé le tableau des *Pestiférés de Jaffa*. La Révolution lui fit peur. Il s'enfuit en Russie où il mourut.

C'était Casanova (1727-1805), fils d'une belle Italienne que l'on disait avoir cédé aux caprices de Georges II, durant un séjour qu'elle fit à Londres avec son mari. Peintre de paysages et de batailles qu'il vendait fort cher, il gagna un million en moins d'un quart de siècle. Les fantaisies coûteuses de sa première et de sa seconde femme l'empêchèrent de s'enrichir. Appelé en Russie par la czarine, il y peignit les batailles livrées par Potemkin, le favori de la souveraine ; ensuite, à Vienne, le prince de Kaunitz lui commanda quatre tableaux de bataille. Le peintre exigea vingt-quatre mille francs. Kaunitz de se récrier. « Mon prince, répondit Casanova, lorsque l'empereur a nommé Votre Grandeur son premier ministre et lorsqu'il l'a comblée d'honneurs, je ne dis jamais c'est assez, quand je compare la récompense au mérite. » Et Kaunitz paya.

C'était Hubert Robert (1733-1808), le peintre des *Ruines*, que Diderot signalait à ses contemporains en le qualifiant de grand artiste. Remuant, audacieux, grand enfant, à Rome où ses parents l'envoyèrent à l'âge de vingt ans, il escaladait les murs du Colisée pour y planter une croix au sommet, se promenait sur les corniches de Saint-Pierre, ou descendait aux Catacombes dont il faillit ne plus sortir, parce qu'il avait perdu son fil conducteur. A Rome, il se lia d'amitié avec Fragonard et avec l'abbé de Saint-Non, en compagnie desquels il visita

l'Italie et la Sicile. Rentré en France en 1767, il y devint l'ami des hommes les plus considérables, de Diderot, de Buffon, de Greuze, de Vernet, de Visconti, de Lekain, de Voltaire pour lequel il fit les décors d'*Irène*, la dernière tragédie du maître. A la Révolution, il fut emprisonné à Saint-Lazare où il se trouva compagnon d'André Chénier et de Roucher, morts l'un et l'autre sur l'échafaud. S'il y échappa, ce fut par un hasard étonnant : un de ses co-détenus, portant le même nom que lui, fut livré à sa place au bourreau. En sa captivité, il ne perdit jamais sa bonne humeur. Il trouva le moyen de se livrer à la peinture, en se faisant apporter des couleurs dissimulées en des manchons de poêle, et en se servant des assiettes de ses repas pour y faire le portrait de ceux qui partageaient alors sa mauvaise fortune [1].

C'était Loutherbourg (1740-1814), élève de Casanova, plein de fougue comme son maître et d'une imagination inlassable, en ses batailles et en ses paysages. Diderot écrivait sur l'*Orage* : « C'est une imitation sublime de la nature. Plus je la regarde (cette toile), moins je connais les limites de l'art. Quand on a fait cela, je ne sais plus ce qu'il y a d'impossible. » La plus grande partie de sa vie se passa à Londres où il recevait vingt-quatre mille francs par an pour les croquis que lui demandait l'Opéra. De sa palette sont issues un grand nombre

1. Au sujet des *Ruines* d'Hubert Robert, Diderot écrivait : « Oh ! les belles, les sublimes ruines ! quelle fermeté et, en même temps, quelle légèreté, sûreté, facilité de pinceau ! Quel effet, quelle grandeur, quelle noblesse ! Qu'on me dise à qui ces ruines appartiennent afin que je les voie, le seul moyen d'acquérir, quand on est indigent !... Les idées que les ruines éveillent en moi sont grandes. Tout s'anéantit, tout périt, tout passe ! Il n'y a que le monde qui reste, il n'y a que le temps qui dure. Qu'il est vieux ce monde ! Je marche entre deux éternités. De quelque part que je jette les yeux, les objets qui m'entourent m'annoncent une fin et me résignent à celle qui m'attend. »

de batailles navales, parmi lesquelles le combat devant Brest où sombra le *Vengeur*.

C'était Demarne, un Belge francisé (1744-1829), amoureux de la nature, toute différente surtout de celle peinte par les artistes de l'École ancienne, qui ne produisaient que des pastiches. L'École nouvelle lui avait inspiré le sentiment du vrai. Il traçait, sur ses toiles, les accidents de terrain qu'il avait eus sous les yeux, les arbres qui en meublaient l'espace, les ciels qui l'éclairaient. Un hasard l'avait conduit à Saint-Denis ; et le paysage lui plut assez pour l'engager à venir y passer ses jours de repos. Il y acheta une maison de campagne. En s'y rendant à pied, il fut charmé de la route qu'il suivait, et il en fit un tableau qu'il exposa au Salon de l'an IX. Ce fut une nouveauté, fort admirée des amateurs, et désormais Demarne peignit souvent des routes. Charles Blanc lui reproche d'avoir cédé à l'*hellénisme*, qui régnait alors dans les arts. Ses paysannes ont toutes le profil grec ; et telle gardienne de troupeau, dit-il, pourrait être prise pour Mme Regnault de Saint-Jean-d'Angély. Demarne se faisait peu payer ses tableaux. A la fin, pour vivre, il dut solliciter du travail à la manufacture de Sèvres. Mais, à dater de ce jour, son talent perdit sa verdeur et son originalité ; il tomba dans le genre *porcelaine*, si noyé de rose et si fade.

C'était Huet (1745-1811), fils d'un peintre des armoiries de la Cour, logé au Louvre, où il naquit. Il entra à l'Académie sur la présentation d'un tableau figurant des *Oies attaquées par un chien*. Son genre était celui des paysages et des animaux. Cependant, il travaillait beaucoup pour les manufactures, pour Oberkampf qui lui demandait les dessins de ses toiles peintes, alors à la mode, *Estelle et*

Némorin, le *Petit Poucet*, *Paul et Virginie*. Charles Blanc parle de la ville que l'artiste possédait à Villers-sur-Orge. Il y recevait ses amis, Prud'hon et Mlle Mayer ; et Prudhon, dit-il, « qui avait toujours des pinceaux et des crayons à la main, ne manquait pas d'y laisser quelques-uns de ses beaux dessins sur papier bleu, que nous devons aux loisirs de son génie. Ce petit cercle de Villers se composait d'artistes et de quelques personnes de distinction, le président Eymard, l'architecte Demarteau, parent du fameux graveur à la manière du crayon : M. Legrand, graveur ingénieur et de beaucoup d'esprit, qui écrivait au besoin le texte de ses gravures ; MM. Constantin, peintres et marchands de tableaux ; M. Prévost, enfin, dont le fils, M. Florent Prévost, était chef des travaux zoologiques au Muséum d'histoire naturelle. Huet, marié en secondes noces à Mlle Vacavanti, fut ruiné par les goûts de coquetterie de sa femme. Obligé de vendre son bien, il vint se réfugier à Paris, rue Hautefeuille, où il mourut. » Ses trois fils furent peintres.

C'était Taunay (1755-1830), qui avait séjourné longtemps en Suisse, puis au Brésil, afin d'en étudier les paysages, et qui, de retour en France, trouva, pour sa peinture, de nombreux amateurs.

C'était Mme Vigée-Lebrun (1755-1842), très protégée de l'aristocratie ancienne, qui lui avait commandé, jadis, baaucoup de portraits. A la Révolution, elle avait suivi le flot de l'émigration, avait voyagé en Italie, en Allemagne, en Russie, où les plus grands seigneurs, voulant garder leur image, firent appel à son talent. Revenue en France dès que l'ordre y fut rétabli avec le Consulat, elle continua son œuvre de portraitiste, dans la haute société de l'époque. Ses contemporains lui repro-

chent ce qu'ils reprochaient à Greuze, son maître : d'avoir estompé d'ombre les regards de ses personnages ; mais ils lui reconnaissent une grande vigueur dans le ton des chairs, et dans l'expression de la physionomie. Un de ses beaux portraits est celui de la marquise de Jaucourt. L'œuvre est exquise.

C'était encore Regnault, plus jeune que David (1754-1829), lauréat du prix de Rome après lui, l'année suivante. Il avait été confié, à l'âge de dix ans, à un capitaine de navire, comme mousse, son père étant parti pour l'Amérique. Son père mourut ; sa mère revint en France et rappela son fils près d'elle. Il montrait des aptitudes pour les arts ; elle en fit un peintre. A son retour de Rome à Paris, Regnault ouvrit un atelier et y reçut des élèves, non point un atelier rival de celui de David avec des principes différents de ceux du grand artiste réformateur, — il n'y avait, en ce temps-là, point d'autres principes que ceux de David, et le culte de l'antique dominait tout, — mais un atelier suivi où l'on travaillait avec zèle, où se formèrent des artistes de talent, Guérin et Hersent. Et quoique l'antique y fût en honneur, la mythologie n'en était point absente. L'atelier de Regnault renfermait des tableaux comme *Io enlevée par Jupiter*, et des *Vénus* et des *Cupidons*, et des *Dianes* aussi. Le maître s'abandonnait surtout à l'allégorie. Après son grand tableau, l'*Education d'Achille*, qui fut unanimement célébré, et pour lequel avait posé Carle Vernet, en Achille au beau torse, l'artiste produisit, avec la même verve, l'*Acceptation de la Constitution par Louis XVI*, la *Liberté ou la mort*, sous la Convention ; *le Sénat proclamant Bonaparte consul*, *la Marche triomphale de Napoléon vers le temple de l'Immortalité*, et, sous les Bourbons, *la France marchant vers le temple de la Paix*.

Ces avatars ne le gênaient point et il n'en était ni plus, ni moins heureux. A la fin de sa vie, il oublia l'antique et ses grands tableaux de mythologie, pour peindre de petites toiles de boudoir. Et cette inconsistance l'enrichit.

C'était Vincent (1746-1816), plus âgé que David, plus âgé que Regnault. Sa famille venait de la Suisse. Le père, s'établissant en France, avait placé son fils chez un banquier. Le jeune Vincent en sortit bientôt, pour entrer chez Vien, comme élève, et il y remporta le prix de Rome, en 1768. Là, il étudia le Guide et le Guerchin, qui répondaient à son idéal d'artiste. Revenu à Paris, il se montra modéré et ses compositions furent exemptes d'excès. Comme David, comme Regnault, il reçut des élèves dans son atelier. Horace Vernet fut l'un des siens. On avait déjà remarqué son *Saint Bruno*, son *Bélisaire*, son *Alcibiade recevant les leçons de Socrate*, lorsqu'il composa la plus belle de ses œuvres, le *Président Molé* au moment où il est saisi par les factieux, — presque un chef-d'œuvre.

Vincent était instruit ; il causait bien, et il intéressait, en compagnie, tous ceux qui l'entouraient. Ce fut lui que l'on chargea de l'article *Peinture*, au Dictionnaire des Beaux-Arts.

§ 4

Sommaire. — § 4. — Carle Vernet, fils de Joseph Vernet, peintre de marines. — Sa jeunesse ; il montre un goût prononcé pour le dessin. — Il est spirituel. — Élève de Lépicié. — Prix de Rome. — En Italie, il prend goût à l'équitation ; il adore les chevaux et il en fait une étude approfondie. — Afin de peindre des chevaux dans son tableau d'admission à l'Académie, il choisit, comme sujet, le *Triomphe de Paul-Émile à Rome*. — Sa sœur, Émilie Vernet, femme de l'architecte Chalgrin est exécutée, David se

refusant à demander sa grâce à Robespierre. — Il aimait l'action ; on le rencontrait à tous les jeux du Champ de Mars : course de chevaux, course de chars, course à pied. — Sa faculté d'observation ; ne peut être classé en aucune école. — Sa liaison d'amitié avec Isabey, le miniaturiste. — Son tableau : la *Parade au Carrousel* ; analyse du tableau. — Sa mort en 1835.

Carle Vernet était né à Bordeaux en 1758, pendant que son père, Joseph Vernet, l'illustre peintre de marines, y travaillait pour le gouvernement, qui l'avait rappelé de Rome, afin de reproduire, sur la toile, tous les grands ports de France. Ses ascendants avaient été peintres de talent, et, dans sa jeunesse, Carle montra, pour le dessin, une facilité surprenante, couvrant ses cahiers d'école de croquis, et de la reproduction de tous les objets qui frappaient ses yeux. Un jour, à l'âge de cinq ans, chez le comte d'Angivillers, où son père l'avait emmené, l'assistance, pour le taquiner, voulut mettre à l'épreuve son crayon. Une feuille de papier lui fut offerte, sur laquelle il entreprit le dessin d'un cheval. Mais l'ayant commencé trop bas, il n'avait plus la place de dresser la bête sur ses jambes. Dans son entourage, il remarquait des sourires moqueurs. Il ne s'en émut point et, tout de suite, il simula une eau courante dans laquelle le cheval sembla retenu pour un bain. Il manifestait ainsi son intelligence, son esprit précoce, et il en eut beaucoup, qu'il tourna vers la caricature. Les *Merveilleuses* et les *Incroyables*, qu'il a signés, sont de petits chefs-d'œuvre de malice où il nous présente une variété de personnages aux mines fûtées et suffisantes, aux poses burlesques, aux contorsions de clowns, en des costumes qui nous ébahissent. C'est pourtant la vérité prise sur le fait, et aucun autre témoignage n'est moins suspect.

A Paris, son père le plaça dans l'atelier de Lépi-

cié où il rencontra Isabey, le futur peintre en miniature, dont il devint l'ami ; et, en 1782, à vingt-quatre ans, il remporta le prix de Rome. Il en eut quelque chagrin, aimant une jeune fille, Mlle de Mombars, dont il devrait se séparer. Sous le coup de ces regrets, à Rome, son caractère changea. Très gai, il devint mélancolique. Pour se consoler, il fréquenta les églises, et cette piété se transforma bientôt en dévotion austère. Sa nature, cependant, triompha de cette mélancolie ; il retrouva son caractère, son ardeur aux exercices violents, son amour des chevaux, qu'il apprit à monter, à connaître, à dessiner et à peindre. Lorsqu'il revint en France, il persévéra dans cette prédilection pour le noble animal et pour l'exercice de l'équitation dont il ne pouvait plus se passer. On le vit, alors, composer des scènes de chasse, des épisodes de batailles où les chevaux étaient en nombre, chevaux de race, nerveux, ardents, à l'encolure fine, à la jambe sèche et musclée, des chevaux nullement académiques, et dissemblables de ceux des grandes toiles de Lebrun, le peintre de Louis XIV. Lorsqu'il voulut entrer à l'Académie, afin d'introduire des chevaux dans son tableau d'admission, il choisit le *Triomphe de Paul-Émile à Rome*. Son élection eut lieu. A la première séance, après avoir salué tous les académiciens présents, il se trouva en face de son père qui était du nombre, et l'un et l'autre, mus par le même sentiment, s'embrassèrent avec effusion, à la grande admiration des assistants pour cette scène touchante.

Au 10 août, logeant au Louvre, il se trouva au milieu de l'émeute populaire. Craignant pour la vie de sa femme et de son enfant, le jeune Horace, il monte bravement à cheval, les prend avec lui et court à travers les groupes ameutés, vêtu de sa

blouse blanche de peintre au collet rouge. On le croit l'un des Suisses de la garde du roi. Des coups de feu partent contre lui ; il reçoit une balle qui lui perce la main. Il n'abandonne pas son précieux fardeau, malgré les clameurs qui le poursuivent, et il continue son galop, jusqu'à ce qu'il ait mis en sûreté les deux êtres qu'il adorait.

Sa sœur, Emilie Vernet, avait épousé Chalgrin, l'architecte. Durant la Terreur, elle fut accusée d'avoir favorisé la correspondance des princes émigrés avec les royalistes, restés en France. Le Tribunal révolutionnaire la condamna à mort. Carle s'adressa à David, demandant la grâce de cette sœur. Il espérait que le grand artiste, membre influent de la Convention, céderait aux prières d'un autre artiste. Mais le conventionnel n'avait point, en Vernet, un admirateur ; ils n'étaient point de la même école. David lui répondit : « Je viens de peindre Brutus, qui a fait mettre à mort ses fils. Je ne puis demander la grâce de ta sœur, à Robespierre. La sentence du tribunal est juste. » Et Mme Chalgrin fut exécutée.

Courageux, aimant l'action et les plaisirs, l'esprit alerte, aiguisé et fin, il était agréé dans le monde, autant que parmi les artistes. On le rencontrait à toutes les réunions des jeunes élégants de cette époque, aux courses de chars, aux courses à pied du Champ de Mars où, plus d'une fois, il fut vainqueur et couronné par le vieux Larevellière-Lépeaux. Il se mêlait à la foule. Il étudiait, et observait sans cesse. Le premier, il a tracé la silhouette de tous les types de la rue, bohêmes, va-nu-pieds, marchands et détaillants d'objets qui ne durent qu'un jour, passants et badauds qui offrent, en musant, leur personne au caricaturiste et au philosophe attentif.

De son regard aigu, il pénètre jusqu'au vif de l'âme, jusqu'aux raisons de toutes les habitudes. Il amasse, au dehors, une provision de remarques qu'il n'oublie plus, rentré chez lui, comme son père, attaché au mât d'un navire pendant la tourmente, n'oublia rien des effets de la tempête. Ils sont, tous les deux, artistes de même qualité, gardant une impression indélébile de leur vision, usant de leurs souvenirs, comme d'une image qu'ils copieraient.

Ne devait-il pas être bien choyé partout ? Son visage est distingué ; son nez d'une courbure aristocratique ; ses yeux doux ou malicieux, suivant l'heure ; ses lèvres minces, serrées, attendant l'occasion d'un mot cinglant pour s'ouvrir. Bien planté sur ses jambes fines et droites, le corps souple, les manières félines et courtoises, il plaît surtout lorsqu'il conte une de ses parties de plaisir, ou une aventure. On rit, on s'épanouit avec lui, jetant gaîment un calembour, même dans une situation périlleuse. Arrêté dans la rue par deux malandrins qui lui demandent la bourse ou la vie ? — La Bourse, répond-il, la première rue à droite, et l'avis que je vous donne est de changer, au plus tôt, de métier. — Un autre jour, invité par Alexandre Duval à la première représentation de *Maison à vendre*, dans la loge de Chénard, l'un des bons chanteurs de l'Opéra-Comique, Carle gardait son sérieux et ne disait mot, comme si la musique et l'intrigue scénique ne lui agréaient point. — « Est-ce que vous n'êtes pas satisfait », lui dit-on. — « Hélas ! répond-il, on m'invite à voir une *Maison à vendre*, et je ne vois qu'une *Maison à louer*. »

Homme d'action, il est naturel qu'il ait peint, sur la toile, plusieurs des grandes batailles de Bonaparte, dont il comprenait, mieux que tout autre, le

vaste plan d'ensemble ; et il le faisait saisir d'une manière précise au spectateur. Son œuvre expliquait la victoire. Sa *Bataille de Marengo* manque de couleur, mais la cause du succès de notre armée s'y révèle clairement. Contre la masse des Autrichiens, compacte et menaçante, on voit s'avancer, comme une trombe, la charge héroïque de Kellermann. Au loin, un général tué d'un boulet, Desaix; puis Bonaparte et son état-major, composé de jeunes officiers montés sur des chevaux qui dressent les oreilles, reniflant l'odeur de la poudre ; et les soldats à l'allure martiale, portant allègrement leur arme, enivrés de courage, et méprisant la mort. On sent qu'il les connaît et qu'il les comprend. C'est mieux encore lorsqu'il peint l'homme à cheval et au combat. Il connaît tous les mouvements du noble animal, soit qu'il bondisse sous la piqûre de l'éperon, soit que le cavalier lui lâche la bride, ou la serre. Dans le tumulte et le désordre de la bataille, l'action de l'homme et du cheval, que figure son pinceau, est vraie. L'écuyer se retrouve là; il n'y a rien à reprendre.

Carle Vernet ne peut être classé en aucune école. Il n'est ni de celle de David, ni de celle de Gros ; ni des classiques, ni des romantiques. Il est seul de ce caractère, de ce genre, et il ne peut être que seul. L'esprit ne se communique pas. Ce n'est point un art qui s'apprend ; et Carle est avant tout un peintre spirituel. Il veut créer de la vie avec sa beauté, avec sa laideur, et il la crée. Son œil ne se trompe point. Peu lui importe la couleur. Mais il lui importe que les bras et les jambes de ses personnages se meuvent naturellement et sans exagération ; il lui importe que la physionomie, en son expression, indique un caractère, et il y réussit.

Lui et Isabey, son camarade, tous les deux partisans de Bonaparte, ils ont dessiné une des parades, c'est-à-dire une des revues, que le général passait, chaque décade, dans la cour du Carrousel. Charles Blanc en a fait une analyse succincte... « Où trouver, écrit-il, une composition qui ait plus de caractère que cette parade ? Nulle part, le premier Consul est plus intéressant à voir. Encore chétif, pâle et maigre, vêtu d'un uniforme collant et simple, légèrement penché sur le pommeau de la selle, d'un regard assuré il parcourt la brillante escorte qui l'environne et cet immense Carrousel, peuplé d'une jeunesse éblouie et de guerriers de toutes les armes. Son grand cheval arabe, aux crins nattés, est immuable, raide, prêt à partir au moindre signal de l'éperon. Autour de lui, bondissent des généraux resplendissants d'or, de panaches et d'aigrettes, le visage inondé par les boucles de leur chevelure et montés sur des chevaux écumants, qu'énervent les fanfares. » Et l'éloge est juste.

Lorsque la Restauration succéda à l'Empire, Carle Vernet abandonna son admiration pour Bonaparte et devint royaliste. Combien d'autres firent comme lui! La vieillesse était arrivée; il se confinait en son égoïsme. Il se contentait de vivre agréablement, n'abandonnant aucune de ses petites manies et de ses jouissances quotidiennes. Jusqu'à sa dernière semaine, on le vit au café de la Rotonde, au Palais-Royal, où il ne manquait jamais un jour de venir retrouver ses amis, voulant les égayer par ses boutades, en leur narrant ses aventures de jeunesse. Mais le dernier jour qu'il y parut, il avait reçu la pluie, et, n'ayant point quitté ses habits mouillés, il paya son imprudence, ou sa veulerie, d'une fluxion de poitrine dont il mourut. C'était en novembre 1835

Son esprit et sa bonne humeur persistèrent jusqu'à sa dernière minute. Avant qu'il rendît le dernier soupir, il disait à son entourage : « C'est singulier comme je ressemble au grand Dauphin, fils de roi, père de roi, et jamais roi. » Il visait ainsi son illustre père, Joseph Vernet, et son fils, non moins illustre déjà, Horace Vernet. Sur ces mots, il s'endormit et ne se réveilla plus.

CHAPITRE II

LA SCULPTURE

Sommaire. — § 1. — L'évolution de la sculpture achevée au moment du Consulat ; elle se ressent de l'influence de Pigalle. — Pajou, en sculpture, comparé à Boucher, en peinture. — Houdon et Caffiéri, mis en parallèle ; le buste de Molière par Houdon. — Falconnet. — Julien, élève de Coustou ; son énergie, son ardeur pour le succès ; sa statue de Galatée. — Clodion ; le mot *joli* appliqué à ses œuvres, petites statuettes qui représentent bien les mœurs de la fin du XVIIIe siècle. — Sa vie ; son amour de la solitude ; son groupe : une *Scène du Déluge.*

Sommaire. — § 2. — Jean-Baptiste Giraud, statuaire riche, fait le voyage de Rome, pour rapporter à Paris dans son hôtel de la place Vendôme des moulages de l'antique, en nombre considérable. — Dejoux, descendant d'une illustre famille, alors déchue, sculpteur sur bois, prend le goût de la sculpture, en voyant dans un voyage à Marseille les œuvres de Puget ; il se lie d'amitié avec Julien, qu'il trouve comme élève chez Coustou ; ses inégalités d'humeur.

Sommaire. — § 3. — Boizot. — Delaistre. — Stouf. — Mouchy. — Lecomte. — Ramey. — Lesueur. — Bosio. — Allegrain. — Roland, fils d'un cabaretier des Flandres. — Cartillier, fils d'un serrurier ; sa statue de Vergniaud. Moitte, fils d'un graveur ; son groupe : *David portant la tête de Goliath.* — Chaudet, prix de Rome, élève de Stouf ; auteur de la statue de Bonaparte, placée au sommet de la colonne Vendôme. — Lemot, auteur de la statue équestre de Henri IV, placée au Pont-Neuf ; anobli par la Restauration. — Dupaty ; sa statue de *Biblis changée en fontaine.* — Joseph Chinard ; vivait à Lyon ; son atelier dans une chapelle des Pénitents de Lorette ; deux portraits par lui, remarquables : l'impératrice Joséphine, Mme Récamier.

Sommaire. — § 4. — Canova ; ses démêlés avec Bonaparte ; il fait le buste du Premier Consul, qui doit lui servir pour la statue ; il l'envoie nue à Paris, après l'avoir composée à Rome. — Bonaparte craignant les railleries des Parisiens la fait remiser dans

une dépendance du Louvre. Wellington, en 1815, se la fait offrir par les Bourbons ; il la place dans le vestibule de son hôtel, en guise de porte-manteau.

§ 1er

L'évolution de la sculpture était achevée lorsque le pouvoir de Bonaparte commença.

A la fin du règne de Louis XIV, la statuaire qu'avaient rendue si brillante Puget et Coustou, allait à la dérive. Tenue en lisière, sous les traditions respectées du grand peintre Lebrun, elle s'acheminait à sa dégradation. Toute initiative, et, par suite, toute émulation, étaient enlevées à l'artiste ; et la sculpture, tombée dans la routine, n'enfanta plus que des œuvres maniérées, ou exagérées. La nature ne fut plus la grande inspiratrice de l'art. Les caprices de l'imagination parurent suffisants pour créer de la beauté, et l'on appela *beau* ce qui plaisait aux yeux. On ne s'attacha plus à la vérité des formes, mais à la grâce, l'élégance du sujet. Qu'importait, alors, qu'une œuvre ne fût pas en rapport avec l'éternel type du vrai, si elle répondait aux conceptions dévoyées de ceux qui se disaient les arbitres du goût!

Cette déchéance devint d'autant plus sensible, que l'on ne vit plus de statues aux monuments, édifiés par les architectes. On les plaçait dans les jardins publics, ou à l'entrecroisement des allées des parcs, ou encore au milieu des pelouses. Elles furent isolées, dépourvues de fond qui pût atténuer la médiocrité de l'œuvre. Le marbre s'offrit nu aux regards, n'ayant pas le privilège du tableau dont l'insuffisance est dissimulée sous un revêtement de couleur. Il était vu de face, de profil, de dos avec ses défauts ; trop rigide ou trop mou, paraissant ce qu'il était, sans excuse, — mauvais, si l'artiste était resté inférieur.

Pigalle (1714-1785) revint le premier à la nature. Louis XV vivait encore. Pigalle composa un *Mercure attachant sa talonnière*, statue si vivante, où le ciseau avait tracé des courbes si élégantes, des formes si pures et si conformes à la réalité, que le roi enthousiasmé demanda un pendant à cette œuvre ; et Pigalle fit sortir du marbre une *Vénus*, aussi admirablement belle que son *Mercure*. Le goût dominant était alors si perverti, que ces premières œuvres de l'artiste furent tout d'abord critiquées. On lui reprocha d'avoir copié la nature, parce qu'il avait, disait-on, l'imagination courte ; et on l'appela le *Mulet de la sculpture*. Mais il possédait une main habile, un ciseau obéissant. Le marbre, sous son action, acquérait un accent de vie intense. Une œuvre de ses mains semblait sourire, gémir, souffrir, comme dans la nature même. L'âme du sujet se rendait visible dans la matière idéalisée. La statue de Voltaire, qu'il composa nue à Ferney, est une œuvre supérieure, peu agréable à l'œil parce que le personnage était plus que septuagénaire, mais elle est incontestablement réussie ; de même aussi le tombeau du comte d'Harcourt à Notre-Dame de Paris, et encore le mausolée du Maréchal de Saxe à l'église Saint-Thomas de Strasbourg.

Son maître Lemoyne [1], avait eu également pour élèves Pajou [2], Crffieri, Falconnet : Pajou, passionné de grâce, la grâce qui triomphe si merveilleusement dans le buste de la *Dubarry* au Louvre, dans sa *Psyché* et dans sa *Bacchante* ; Pajou, en sculpture

1. Lemoyne (1704-1778), élève de son père et de Robert le Lorrain, entra à l'Académie en 1738. Il est l'auteur d'une statue équestre de Louis XV, du Mausolée du cardinal Fleury, et enfin du tombeau de Mignard dont les restes existent encore à l'église Saint-Roch.

2. Pajou (1730-1809), grand prix de Rome en 1748. On a de lui le buste de César en marbre pour la galerie des Consuls, puis les statues de Pascal, de Turenne, de Bossuet, de Buffon, de Descartes.

comme Boucher, en peinture, mais un Boucher ennobli et plus sévère en ses conceptions ; Caffieri, l'égal de Houdon, en ses bustes, animant la matière de la même vibration que Pigalle, lui insufflant la vie, ainsi que dans les bustes de Piron, de du Bellay, de la Chaussée, de J.-B. Rousseau, et en combien d'autres, mais surtout dans le buste de Rotrou, à la mine fière, à la moustache conquérante de mousquetaire, l'équivalent des bustes de Molière et du bailli de Suffren, de Houdon.

Peut-être y a-t-il moins de science de l'âme dans les portraits de Houdon (1741-1828), que dans ceux de Caffieri; mais, en Houdon, quelle puissante exécution, quelle hardiesse dans le ciseau, quelle chaleur dans la physionomie, dans le mouvement de toute la figure. Les yeux pétillent, le nez frémit, les lèvres semblent remuer. Tels sont les bustes de Gluck, de Palissot, de Buffon et surtout celui de Molière ; telle encore la statue de Voltaire assis, placée à la Comédie-Française ; telle, enfin, la célèbre *Diane* produite d'après le beau corps de la charmante Odéoud, dont l'artiste fit le buste en 1781. Grand prix de Rome en 1761 [1], il composa, comme

1. Thomire, ciseleur et bronzier très distingué, fut chargé par Houdon de l'exécution de l'*Écorché*, sujet dans lequel se déployait une science anatomique consommée. Houdon le chargea également de faire pour l'Impératrice de Russie une reproduction de la célèbre statue de Voltaire assis. Détail touchant : Sedaine paya le buste de Molière à l'auteur, avec les droits d'auteur de la *Gageure imprévue*, pour l'offrir à la Comédie-Française. « Ce Molière, dit Louis Gonse, est une création exceptionnelle. Houdon n'avait pour faire revivre le grand poète comique que quelques gravures et portraits du temps. Par un miracle de génie, il a composé une figure idéale qui donne à l'esprit l'idée concrète, absolue, définitive de celui qu'il avait à représenter. Ce buste est un des plus beaux qu'il ait jamais faits et comme manœuvre du marbre le plus étonnant peut-être avec le Rotrou de Caffieri... En sa vieillesse, dit encore Louis Gonse (*Histoire de la sculpture*) on le voyait errer comme un corps dont l'âme serait absente. Tous les soirs, arrivait à la Comédie, soutenu par un domestique, un petit vieillard, au regard singulier, qui, dès l'ouverture des portes, s'asseyait dans une stalle voisine du milieu. Il sortait de sa poche des fragments de porcelaine, des cailloux qu'il carressait du pouce, de ce mouvement familier aux sculpteurs. Puis,

pensionnaire, son fameux *Écorché*, qui devint classique plus tard, dans les ateliers. Ce fut à ce moment que le procureur général des Chartreux lui commanda la statue de saint Bruno, sur laquelle le Pape fit cette observation : « Si la règle de son ordre ne lui commandait le silence, elle parlerait. »

C'est Falconnet enfin, l'émule des précédents, dont l'œuvre maîtresse fut accomplie à Saint-Pétersbourg, où l'avait appelé la tzarine, pour élever sur la place Isaac, la statue colossale et équestre du tzar Pierre Ier, dressée sur un immense bloc de granit [1].

Un artiste, qu'il faut nommer, eut, au XVIIIe siècle, une grande influence sur la statuaire, Julien, né en 1731, près du Puy, d'une famille vulgaire, avec le goût du beau et le respect de la nature. Il commença chez un praticien de son pays, à quatorze ans, à pétrir la glaise ; puis il fut envoyé à Lyon, et enfin à Paris, où il entra dans l'atelier de Coustou le jeune. Son professeur ne l'encourageait point, ne le soutenait pas. Il lutta longtemps contre les pratiques de l'école. Il avait trente-quatre ans, en 1765, lorsqu'il obtint le prix de Rome. En Italie, il étudia les modèles de l'antiquité qu'il admirait, et, pendant ses quatre ans de séjour, il se pénétra de la beauté sévère de l'art antique. Revenu à Paris, il sollicita son admission à l'Académie et présenta un *Ganymède versant le nectar* aux dieux. Son élection échoua. La noblesse de son art, reflet de ses études

après avoir mis sur sa tête un bonnet noir à pattes, descendant sur les oreilles, il s'endormait d'un sommeil profond, jusqu'à la fin de la représentation. C'était l'illustre auteur de *Voltaire assis*. De cette force souveraine qui avait été presque dieu par la puissance de vie, il ne restait qu'une lueur vacillante. »

1. Falconnet (1716-1791), très orgueilleux, caractère inquiet, porté à la contradiction, au paradoxe. Il n'avait pas atteint sa trentième année, quand une statue de *Milon de Crotone* qu'il ne craignit pas d'entreprendre après le Puget, lui ouvrit les portes de l'Académie.

à Rome, son esthétique appuyée sur l'exacte reproduction de la nature, n'étaient point en honneur chez ses juges. Coustou, son ancien professeur, jaloux de son talent, loin de lui être favorable, combattit sa candidature. Désespéré, Julien allait s'exiler à Rochefort, pour y sculpter la proue des navires. Auparavant, il voulut tenter de nouveau la fortune, et il composa un *Guerrier mourant*, qui le fit admettre, enfin, à l'Académie. Il approchait de cinquante ans. A partir de ce moment, la chance lui sourit. Les idées, d'ailleurs, se modifiaient avec le cours des années. M. d'Angivillers, le surintendant des Beaux-Arts, lui commanda les statues de *La Fontaine* et du *Poussin*, et peu de temps après une *Galatée* [1] pour la laiterie de Rambouillet. A la Révolution, il s'abstint de toute manifestation et se livra, dans la solitude, à la pratique de son art.

Il est un autre artiste, en qui se résume toute la grâce du XVIIIe siècle, tous les caprices de la société des salons, celui qui sut imprimer à ses figurines la désinvolture charmante des personnages de cette époque, Clodion, (Claude Michel) de Nancy, à qui la mode donna une célébrité, revenue plus éclatante après une éclipse éphémère. Il possédait en ses doigts nerveux, la souplesse qu'il fallait pour façonner de petits sujets d'étagère et de boudoir ;

1. Deux bas-reliefs représentaient Apollon chez Admète, et la fable de la chèvre *Amalthée* accompagnait cette *Galatée*.

« Julien déjà si recommandable par ses talents, dit la ***Biographie universelle*** de Didot, l'était encore davantage par les qualités de son cœur et de son esprit. Modeste jusqu'à la timidité, il voyait avec plaisir les succès de ses rivaux ; il se plaisait à encourager les jeunes gens qui s'adonnaient à l'étude des Beaux-Arts ; et si l'amitié d'un grand artiste, Claude Dejoux, auquel Julien fut lié par une constante affection, n'eût trahi le secret de sa bienfaisance, on ignorerait tout le bien qu'il ne cessait de répandre sur une foule de jeunes artistes sans fortune. La jalousie était un sentiment si étranger à son cœur, que ses meilleurs amis furent des hommes très distingués dans son art. Dejoux lui fit élever un monument. Il mourut en 1804, à soixante-quatorze ans. »

et, de son imagination et de sa verve, sortaient une quantité de compositions pleines de mouvement et de vie, qu'il vendait à un taux élevé. On comprend bien la futilité, l'étourderie des belles dames et des beaux seigneurs de la cour [1], en considérant les jolies statuettes de Clodion. Le mot *joli* leur convient. Elles sont sveltes, dégagées, pimpantes. Elles ont l'allure décidée, une mine rieuse ; si elles marchaient, si elles parlaient, elles diraient qu'elles sont l'image des marquises délurées de Versailles. Petit art ! Peut-être ! Eh ! qu'importe ! il nous fait connaître le charme de ce siècle musqué et parfumé, qui adoptait toutes les fantaisies de la Pompadour.

Rien de maniéré, d'ailleurs, rien d'exagéré dans toutes ses productions, qui se succédaient sans relâche. Ses bacchantes, ses satyres, ses jeunes filles jouant avec des tourterelles, ses groupes d'enfants, ses bergères, ses musiciens ambulants, portent l'empreinte de l'art grec. Ils possèdent la pureté des formes, l'élégance de la stature, qui leur donnent un attrait soutenu pour l'œil [2]. Ils ont la jambe fine

1. Ménard (*Histoire des Arts*) cite une lettre du duc d'Antin à Lancret qui indique bien la futilité des goûts de la cour en 1725. « Dans le voyage de la reine Marie Leczinska, de Strasbourg à Fontainebleau, écrit le duc, il est arrivé plusieurs accidents, mais surtout de Provins à Montereau où le second carrosse de dames s'embourba de façon qu'on ne put le retirer. Six dames du palais furent obligées de se mettre dans un fourgon avec beaucoup de paille, quoique en grand habit et coiffées. Il faut représenter les six dames le plus grotesquement qu'on pourra, et dans le goût qu'on porte les veaux au marché, et l'équipage le plus dépenaillé que faire se pourra. Il faut une autre dame sur un cheval de charrette, harnaché comme ils le sont ordinairement, bien maigre et bien harassé, et une autre de travers sur un cheval de charrette, comme un sac, et que, le panier relevé, on voit jusqu'à la jarretière. Le tout accompagné de quelques cavaliers culottés dans les crottes et de galopins, qui éclairent avec des brandons de poille. Il faut aussi que le carrosse resté paraisse embourbé dans l'éloignement, enfin tout ce que le peintre pourra mettre de plus grotesque et de plus dépenaillé. »

2. Louis Gonse (*Histoire de la sculpture*) : « Pour répondre à la multiplicité et à la diversité des commandes, Clodion avait organisé sa vie pour en retrancher tous les soins matériels. « Il avait, dit M. Guiffrey, installé son

et gracile, le pied menu et courbé, le torse évidé, la tête gracieuse. Tous se décèlent vibrants, vivants, éloquents. Ils n'ont rien de contraint, de compliqué, d'excessif. C'est en leur sveltesse, la vérité même de la nature réduite. Et la vogue, dont le prestigieux artiste jouissait, dura dix ans, vingt ans, jusqu'au jour où la Révolution chassant la bonne compagnie, lui enleva tous ses acheteurs. Le goût a changé, en même temps. Les admirateurs de l'antique s'attachent à faire grand. Il faut de hautes statues pour les places publiques, pour les monuments à élever aux héros des batailles. Il n'y a plus de boudoirs, d'étagères, de cheminées à décorer de ces petits riens dont les aristocrates raffolaient jadis. Il n'y a plus d'aristocrates, mais des riches qui veulent étaler leurs richesses ; et les figurines de Clodion ne leur suffisent plus.

Et lui qui, durant sa vogue, vivait isolé, par caractère, se retrancha davantage en sa solitude, dès que la mode l'abandonna. Il eut des loisirs et il prépara son entrée à l'Académie, par une *Scène du Déluge*, un groupe de grande dimension, qu'il présenta et qui fut agréé. Le morceau était digne de son talent et de sa renommée ; et il démontra ce que ses jaloux ne lui voulaient point accorder, que

logement dans une grande maison de la place Louis XV où il trouvait l'espace nécessaire pour faire travailler, sous ses yeux, plusieurs collaborateurs et mener de front dix œuvres différentes. Sa vieille tante, Barbe Adam, avait mission de diriger la maison et la table. Aussi la fécondité de sa production tient-elle du prodige. Clodion est si occupé, si achalandé, qu'il oublie les « salons » et néglige d'achever le morceau de réception qui doit le faire entrer à l'Académie. L'année 1780 fut l'apogée de sa vogue. » Clodion, sur le tard, avait épousé Flore Pajou, la fille du sculpteur. Il avait quarante-deux ans ; sa femme seize. L'union fut malheureuse. La séparation fut prononcée en 1781. » A la fin de sa vie, ce desservant de l'amour se fait ermite. Ses derniers ouvrages, comme la *Scène du Déluge*, exposés en 1801, et l'*Entrée à Munich*, bas-relief pour l'arc de triomphe du Carrousel, le montrent, — retour étrange, — asservi au goût régnant. Son style est devenu premier Empire. »

son œil et sa main n'étaient pas incapables de grandes œuvres [1]. Il fut inscrit à partir de ce jour, au nombre de ceux qui recevaient les commandes de l'Etat. On lui demanda le buste de Tronchet, et le bas-relief de l'arc de triomphe du Carrousel. Le buste fut admiré ; le bas-relief critiqué. Clodion, vieilli, ne pouvait reconquérir son ancien prestige. Il éprouvait les vicissitudes d'une trop longue existence. La vieillesse le diminuait. Ses meilleurs amis, ses collaborateurs, moururent : Monot, en 1806, Boizot, en 1809. Ses parents, un à un, achevèrent leur vie. Il resta plus seul que jamais, triste devant ses œuvres accumulées dans son atelier, sans trouver d'acheteurs. Il traversa ensuite toute la durée de l'Empire et vécut jusqu'en 1814. Il avait soixante-quatorze ans.

§ 2

Jean-Baptiste Giraud (1752-1830), un Provençal né en 1752, à Aix, ne fut point un grand sculpteur, quoique reçu à l'Académie en 1789 pour un *Achille mourant* ; mais il marqua, en son temps, par son goût exclusif de l'antique et les moulages qu'il en fit faire, afin de les réunir en un musée, dans son hôtel de la place Vendôme, à Paris. Il y dépensa une somme de deux cent mille francs, durant les huit années qu'il passa en Italie, soit à Florence, soit à Rome. David était son ami, et Giraud partant de Paris emportait une lettre de David pour Wicar, un de ses anciens élèves, à qui le grand artiste le recommandait.

« Il va passer à Florence, écrivait-il, un de mes

1. Il a décoré de superbes cariatides la cheminée du boudoir de la marquise de Sérilly, qui se trouve au musée de Kensington, à Londres.

bons amis et l'ami de tous les artistes, puisqu'il va compléter à Rome sa collection d'antiques, je veux dire M. Giraud, académicien [1]. C'est celui qui vient de faire, chez nous, une figure de réception représentant Achille qui s'arrache la flèche, que Pâris lui a tirée. Cette figure l'a fait recevoir tout blanc, quoique d'un genre qui ne prend pas encore beaucoup à l'Académie ; elle n'aime pas l'antique. C'est certainement la première figure et le premier sculpteur de chez nous. C'est le seul qui tienne réellement de l'antique, et qui soit réellement savant. Ajoutez à cela, si vous voulez, possesseur de 70 mille livres de rentes. Donc, ce même M. Giraud ayant envie de faire mouler, à Florence, pendant qu'il ferait mouler d'autres choses à Rome, m'a prié de vous écrire pour que vous voulussiez bien l'aider dans son projet. Vous n'aurez pas affaire à un ingrat, car il a autant de sentiment que de talent... Il va

1. « Il est à regretter, écrit-on dans les *Archives de l'art français*, que ce remarquable ensemble qu'il avait formé, au prix de tant de soucis et de tant de dépenses, ne soit pas devenu, après sa mort, la propriété de l'État. Le musée de la place Vendôme est passé avec sa succession entre les mains de Grégoire Giraud, l'auteur du beau chien du Louvre, son élève et compatriote, qui fit construire spécialement pour le recevoir une maison au faubourg du Roule... C'est ce même Giraud qui, à l'exposition publique du *Saint-Roch* de David, à Rome, alors que les condisciples du peintre hésitaient dans le jugement qu'ils en devaient porter, s'écria : « Eh ! messieurs, qui nous empêche d'avouer que cela est beau ! »

Gazette des Beaux-Arts année 1891 : « Il exista, pendant le Consulat, un foyer d'art, une sorte de petite école théorique, représentée principalement par deux artistes homonymes, mais non parents l'un de l'autre — les deux Giraud. Durant leur vie, elle fut une silencieuse protestation contre la manière qui entraînait la sculpture française dans un double courant d'erreurs, et lui communiquait l'affadissement de l'atelier de Canova ou le froid formalisme de l'école de David... Ce petit cercle d'artistes se composait d'amateurs, de savants originaires pour la plupart, de la province et du midi de la France, comme Émeric David, Granet, le comte de Clarac, le comte de Forbin, auxquels vinrent se joindre plus tard le graveur en médailles Édouard Gatteau et peut-être Ingres... On osait se souvenir. Le nom de Puget était encore et toujours respecté. On ne craignait pas d'encourager les instincts nationaux, ni de protester contre l'embrigadement de l'art et sa plate uniformité sous la férule de David. Les partisans de celui-ci ne pardonnèrent jamais à J.-B. Giraud cette attitude indépendante et frondeuse. »

faire en sorte que, dans la place Vendôme, où est son hôtel, nous puissions croire que nous sommes à Rome. Il nous l'a déjà fait voir par une vingtaine de superbes antiques, qu'il a à Paris. Rome à la place Vendôme ! Certes, la métamorphose est difficile à imaginer. » (*Archives de l'art français*, t. XI.)

En Dejoux (1731-1816), également remarqué au XVIIIe siècle, il faut considérer le statuaire, qui n'eut, durant toute sa vie, qu'une passion, celle de son art. Il descendait d'une illustre famille de la Franche-Comté, déchue et devenue pauvre. Sur une colline de son pays existaient encore les ruines imposantes du château de ses ancêtres. Forcé de travailler pour vivre, il sculptait le bois et faisait œuvre d'artiste. Un voyage à Marseille, où ses affaires l'avaient conduit, décida de sa vie et de sa nouvelle carrière. Il y vit les œuvres de Puget ; il les admira, et sentit naître, en lui, un désir irrésistible pour la sculpture. Il avait vingt-cinq ans, l'âge des grandes résolutions. Il trouva le moyen de s'installer à Paris, de se faire agréer comme élève, à l'atelier de Coustou. Julien qui suivait les cours du maître, Julien, pauvre aussi et poussé par la volonté de réussir, se fit tout de suite son ami. Les deux élèves ne se quittèrent plus. Mais Julien, lauréat du prix de Rome, dut quitter Paris et abandonner forcément son camarade. Grande tristesse pour l'un et pour l'autre. Par son énergie, cependant, Dejoux réussit à rejoindre à Rome son ami, et afin d'y pouvoir vivre, il supprima, dans sa vie, le repos et le sommeil. Il travailla le jour, la nuit, à toutes les heures, partageant son existence entre un labeur salarié et ses études artistiques. Durant six ans, cette vie opiniâtre et presque cruelle, continua. Avec courage, le jeune artiste surmonta toutes les épreuves, toutes

les fatigues ; et lorsqu'il revint à Paris, il put se présenter à l'Académie, avec un *Saint Sébastien mourant*, sur lequel il avait épuisé ses efforts. Son œuvre acceptée, il devint académicien. « Noble composition, écrit Quatremère de Quincy, où le mouvement est expressif, où tous les détails sont corrects, où se fait remarquer la souplesse des chairs. » A ce moment, le nom de Dejoux émerge de l'inconnu et le gouvernement lui commande la statue de *Catinat*. Sa vie fut longue, toujours dévouée à son art. Il ne mourut qu'en 1816, à quatre-vingt-cinq ans, d'une attaque de paralysie. Son biographe ajoute : « Ce qu'il y avait chez lui de droiture de cœur donnait à son esprit une sorte d'inflexibilité, qui le rendait d'un maniement très difficile dans les affaires qu'on traitait avec lui. Concentré dans son art, il ne savait discuter ni ses intérêts, ni ceux des ouvrages qui lui étaient confiés, ni ces raisons de goût et ces rapports divers que l'artiste, chargé d'une grande entreprise, doit faire valoir auprès des ordonnateurs des travaux. Il dut à cela des contrariétés qu'un caractère plus flexible aurait su écarter ou adoucir. Il se décida, enfin, à ne plus travailler que pour lui seul. »

§ 3

Quelques autres statuaires ont laissé des œuvres qui empêcheront leur nom de tomber dans l'oubli. Boizot [1], une statue de *Racine* et les figures allégoriques de la fontaine du Châtelet. Delaistre, un

1. Boizot (1743-1809), fils d'Antoine Boizot, peintre, attaché à la manufacture des Gobelins. Remporta le grand prix de sculpture en 1762. Outre le buste de Racine, on a de lui celui du général Joubert, celui de Daubenton et aussi de Joseph Vernet. En 1800, il fit le portrait du premier consul et le Génie victorieux de la France présentant la paix.

groupe de *Psyché et de l'amour*. Stouff, la statue de *Saint-Vincent de Paul*. Mouchy, la statue du *Silence*. Lecomte, la statue de d'*Alembert* exécutée pour M. Wattelet, puis celle de *Rollin* et celle de *Fénelon*. Ramey (1754-1838), la statue du général *Kléber* et celle du *Cardinal de Richelieu*. Lesueur, des bas-reliefs à la façade nord de la cour du Louvre, représentant Albinus descendant de son char, pour y faire monter les Vestales qui fuient les Gaulois vainqueurs. Bosio [1], (1768-1845), plein de fougue, un *Amour lançant ses traits*, en 1800, plus tard les bas-reliefs du soubassement de la colonne de la place Vendôme. Allegrain, *Vénus sortant du bain*, pour les jardins de Luciennes.

Roland (1746-1816), fils du cabaretier d'un village des Flandres, vivait de son travail de praticien, chez Pajou, qui devint son maître. Il put économiser l'argent nécessaire à un voyage à Rome, et il y passa cinq ans à travailler avec acharnement. De retour en France, l'Académie lui ouvrit ses rangs, et Pajou lui fit épouser la fille d'un architecte. Il obtint ensuite un logement au Louvre, et les travaux affluèrent à son atelier. Il composa en 1782, un *Caton d'Utique*; en 1783, un *grand Condé*; en 1784, un *Philibert Delorme*. Sous la Révolution, en 1792, il fut chargé du groupe colossal, qui devait représenter le peuple terrassant le fédéralisme. « Ce qui distingue les productions de Roland, disent ses biographes, c'est un sentiment de vie uni au grandiose, exigé par l'art. Sa sculpture offre un air

1. Bosio, François-Joseph, naquit à Monaco en 1769 : il fut élève de Pajou. Les bas-reliefs du soubassement de la colonne de la place de Vendôme sont de lui. Il fit également les bustes de Joséphine, d'Hortense, de Napoléon, de la princesse Pauline Borghèse, et du prince de Bénévent. Il est enfin l'auteur du quadrige qui devait surmonter l'arc de triomphe du Carrousel, en 1822, de la statue équestre de Louis XIV, pour la place des Victoires.

incontestable de parenté avec l'art de la sculpture romaine, de la belle époque d'Auguste. » La *Statue d'Homère chantant sur sa lyre*, produite en plâtre en 1802, et refaite en marbre, dix ans après, est une composition de haute valeur, la plus belle qu'il ait exécutée, et son chef-d'œuvre.

Cartillier (1757-1831), comme Roland, ne dut son talent et sa renommée qu'à sa persévérance et son application à la sculpture. Fils d'un petit serrurier de Paris, son goût artistique le conduisit, comme élève, chez Bridan. Resté orphelin à dix-sept ans, avec de nombreuses charges de famille, il façonnait, pour y faire face, des modèles destinés au commerce, des coupes et des candélabres. Une statue de la *Pudeur*, sa première composition, attira sur lui les regards du public. Au salon de 1796, un sujet de deux pieds de hauteur, symbole de *l'Amitié*, représentée par une jeune fille arrosant un arbuste que sa main appuie à son sein, lui valut, de l'architecte Chalgrin, la commande de deux statues à placer au palais du Luxembourg : la *Vigilance* et la *Guerre*. Mais son œuvre principale est la statue de *Vergniaud*, l'orateur girondin, qu'il supposa éveillé, la nuit, par l'idée d'un discours à prononcer le lendemain, et qui, au pied de son lit, et enveloppé d'un manteau, prélude aux nobles accents dont retentira la tribune. Cartillier était bon, timide, sensible, et ces qualités de son caractère se reflètent, sur toutes ses œuvres, par une expression de retenue et de timidité, de grâce délicate et de poésie. A la mort de l'une de ses filles, son chagrin fut si violent, qu'il succomba peu de temps après [1].

1. Cartillier avait le sens de la vie. C'est la vie que l'on retrouve, dans sa statue de Pichegru à Versailles, de Joséphine à Rueil, dans les bas-reliefs de l'arc de triomphe du Carrousel. « Homme sensible et doux, dit de lui la bio-

Moitte (1747-1810) était le fils d'un graveur. Il naquit à Paris. Tout jeune, il entra, comme élève, à l'atelier de Pigalle. En 1768, il remporta le prix de Rome par un groupe de *David portant la tête de Goliath*. En Italie, il s'éprit de l'antique, et lorsqu'il revint à Paris, et qu'il exposa ses œuvres, on dut reconnaître qu'elles se distinguaient par le goût le plus pur et le dessin le plus correct. Louis XVI lui avait fait commander la statue de Cassini. Il ne put l'achever qu'après la Révolution. En 1794, au concours institué pour une statue de Rousseau, il fut mis au premier rang. Il avait conçu le citoyen de Genève attentif aux premiers pas de l'enfance, et méditant, à cette observation, sur le plan d'éducation de son *Emile*. Le gouvernement consulaire lui commanda les bas-reliefs du mausolée qu'il devait élever sur le Mont Saint-Bernard au général Desaix, tué à Marengo. Il exposa, ensuite, à l'un des salons de cette époque, une statue équestre du général Bonaparte. Enfin, il fut chargé des bas-reliefs de la colonne érigée sur l'emplacement du camp de Boulogne et du tombeau du général Leclerc, dans l'église Sainte-Geneviève. D'après Mariette (*Abécédaire*, t. II). Moitte demandait pour ce tombeau trente-six mille francs. Il ne fut jamais exécuté [1].

Chaudet (1763-1810), fut un des artistes dont la

graphie de Michaud, esprit fier et délicat, doué d'une rare modestie, et cependant ferme dans ses opinions, quand il les croyait utiles au bien des arts, professeur zélé, ami sûr. Cartillier réunissait à toutes ces qualités l'ordre et la lucidité des idées, qui rendent un maître éminemment propre à l'enseignement. A son école, ses élèves remportèrent douze fois le grand prix, et plusieurs fois le second. On distingue parmi ses élèves, Rude, Petitot Romain, Nanteuil, Seure aîné, Demier, Lemaire, Seure jeune, Dumont, Jalley, Desbœufs. » (Michaud : *Biographie universelle*.

1. « Dans la Cour du Louvre, à droite du pavillon de l'horloge, dit la biographie de Didot, Moitte est l'auteur des bas-reliefs, la *Muse de l'histoire*, puis du *Moïse* et de *Numa*, figures qui supportent la comparaison avec celles de Jean Goujon, exécutées de l'autre côté. »

sculpture brilla pendant le Consulat. Élève de Stouf, il avait obtenu le prix de Rome, en 1784, pour le bas-relief de *Joseph, vendu par ses frères*. A Rome, l'antique le séduisit et l'accapara, et son talent s'épura, se vivifia, s'éleva à ces études sévères. Il n'eut que des admirateurs pour son groupe du *Berger emportant le jeune Œdipe;* pour son *Amour présentant une rose à un papillon*, qui accourt s'y poser, symbole du plaisir où l'âme va se perdre ; pour la statue de *Bonaparte*, placée au sommet de la colonne Vendôme et son *Cincinnatus*, au Sénat ; pour les bustes de *Fourcroy*, de *Sabatier*, et de *Denon*, exposés en 1804 ; enfin pour la statuette de la *Paix*, fondue en argent et destinée aux Tuileries. Ses contemporains ont dit à son sujet : « Il fut spirituel, plus que profond ; plus tendre et plus gracieux que sévère et correct » [1].

Lemot, du même âge que Chaudet (1763-1827), étudia la statuaire chez Dejoux, dont il fut le meilleur élève. A dix-sept ans, il remporta le prix de Rome. Fils d'un simple menuisier, il montra de bonne heure une aptitude remarquable pour les beaux-arts. Pensionnaire à Rome, il fut rappelé, cependant, pour être incorporé à l'armée du Rhin ; mais David le fit revenir à Paris, en 1795, afin de coopérer à l'érection de la statue colossale du peuple français, décrétée par la Convention, sur une proposition du grand peintre. A dater de ce moment, les productions du jeune Lemot se suivirent à peu d'intervalle. Il exécuta un *Numa Pompilius*, pour le

1. Sa femme ne mourut que vingt ans après lui, en 1830. Elle peignait des portraits et fit celui de Mme Gérard.

« Chaudet partagea avec Canova les faveurs officielles. Lorsqu'il mourut à Lyon, en 1810, il allait recevoir le grand prix décennal pour la statue de Napoléon en César, qui occupa le sommet de la colonne Vendôme, jusqu'en 1814. » (Louis Gonse : *Histoire de la sculpture.*)

Conseil des Cinq-Cents ; un *Cicéron*, pour le Tribunat ; un *Léonidas* aux Thermopyles, pour le Sénat ; un *Brutus* et un *Lycurgue*, pour le Corps législatif. En 1801, il exposa une *Bacchante*, en marbre, qui fut acquise par le Premier Consul ; en 1804, un *Jean Bart* que le gouvernement offrit à Dunkerque. Il mourut riche, possesseur des ruines de l'antique château de Clisson, et anobli par la Restauration du titre de baron. C'est à lui que l'on doit la statue équestre de Henri IV érigée sur le Pont-Neuf.

Dupaty (1771-1825), fils aîné du président du Parlement de Bordeaux, fut aussi un artiste distingué du Consulat. Il s'était adonné d'abord à la peinture, et n'y réussissant pas, Lemot l'attira dans son atelier, où Dupaty, par un travail assidu, eut la gloire d'obtenir le prix de Rome, en 1799. On a de lui un *Amour* présentant des fleurs et cachant ses fers, un *Philoctète* blessé, une *Vénus genetrix*, placée dans les galeries du Jardin des Plantes, une *Vénus devant Pâris*, placée au Luxembourg, et surtout sa gracieuse *Biblis changée en fontaine*. Ce fut un esprit élevé et judicieux qu'avait formé l'étude et que le goût inspirait.

Il serait injuste d'oublier Joseph Chinard (1759-1813). Quoique vivant à Lyon, son pays, il comptait de nombreux amis parmi les peintres et les sculpteurs de Paris. Pendant le Consulat, sa renommée avait atteint son apogée ; il avait alors cinquante ans. Longtemps, il subit la pauvreté, et ses débuts s'en étaient ressentis. Pour vivre, il s'était résigné à fabriquer de petites statuettes de sucre, que lui commandaient les pâtissiers et les confiseurs. A la fin, son amour de l'art, son énergie, triomphèrent de tous les obstacles, de la pauvreté et de l'obscu-

rité. A Rome, où il était allé compléter ses études, il prit part au concours international, établi par le Pape, et le premier prix lui échut, ce qui le fit couronner au Capitole et lui assura le séjour de Rome pendant quelques années. Lorsqu'il rentra dans sa ville natale, il ouvrit son atelier, dans une chapelle des Pénitents de Lorette, enlevée aux moines par la Révolution ; et rien n'était plus curieux ni plus intéressant à visiter que cette maison de Dieu, changée en atelier de sculpture. Les pourtours de la nef étaient garnis de piédestaux, supports de sujets et de modèles de toute nature, donnant l'illusion d'une suite de divinités païennes, qui s'offraient aux regards des passants.

Chinard, quelques années avant sa mort, avait acquis la propriété d'un vaste enclos près de son atelier, et le journal l'*Artiste*, de 1838, auquel nous empruntons ces détails, ajoute : « ... Ce vaste enclos, encombré, en plusieurs endroits, de blocs bruts de statues, de marbres à demi ébauchés, n'est pas moins curieux à visiter que l'immense atelier de Lorette. Plus d'une pensée, éclose en un moment de verve et caressée longtemps comme une fille chérie, traîne tristement sur le sol dans un irrévocable abandon. Plus d'une époque trouverait des représentants, sous les herbes parasites, qui sont la parure des ruines. Ici, un bas-relief, où le ciseau a retracé l'un des sacrements de l'Église, est appuyé contre l'ébauche d'un groupe de *Zéphyre et Flore*. Là, un *Saint Bruno* mutilé repose lourdement, non loin de *Bacchus et Ariane*. Ailleurs, des bustes en habit de cour, à jabot de dentelle, à perruque roulée, rappellent des personnages dont le nom s'est perdu, mais qui furent éminents, car leur poitrine est couverte des ordres de l'ancienne monarchie. Un

cardinal endure, en compagnie de *Phocion*, et d'*Euripide* et du terrible *Ajax*, les frimas de l'hiver, les ardeurs de l'été. Le sublime aveugle, le divin chantre d'Achille, a pour voisin le buste d'un apothicaire. L'*Apollon du Belvédère* déploie sa chlamyde, comme pour protéger la pudeur d'un Bonaparte tout nu. Que sais-je ? L'*Amour et Psyché* échangent des baisers, à la vue d'un gladiateur mourant. Un centaure de la plus belle exécution piaffe, auprès d'une Gorgone ; et la grotesque figure d'*Esope* sourit à la *Vénus* accroupie. Enfin, au centre d'un cercle de poiriers nains, domine le marbre non encore terminé de *Persée et Andromède*. Tous ces travaux et beaucoup d'autres sont là, pêle-mêle.... »

Chinard, en possession de la renommée et d'un peu de fortune, était tombé malade. On le voyait alors vaguer mélancoliquement dans les allées de son domaine, au milieu des œuvres qu'il y avait accumulées, jetant un regard triste, presque éperdu, sur cette collection de marbres qu'il admirait et qu'il allait quitter bientôt. Sa haute taille courbée, le visage hâlé par le soleil du midi, il menait ses pas languissants le long de ses plates-bandes, se raidissant contre le mal qui le devait emporter. Cette résistance, cette réaction du moral sur le physique, furent impuissants contre la mort qui le talonnait. Elle arriva peu de temps après, en 1813.

Chinard, disent ses contemporains, était vif, impétueux, un peu étrange. Il a laissé deux portraits de femmes, remarquables : celui de Joséphine et celui de Mme Récamier.

§ 4

La conquête de l'Italie, l'admiration de l'antique, dont Bonaparte ne se défendait point, le portaient à protéger les artistes italiens, autant que les artistes français. Au commencement du Consulat, l'Italien Canova (1757-1822) jouissait d'une célébrité incontestée. Son influence, en Italie, était aussi considérable que celle de David en France. Le statuaire avait atteint la maturité de son âge, et Bonaparte, voulant posséder sa statue, le fit mander en France. Bourrienne, secrétaire du premier consul, écrivit à Cacault, qui gérait l'ambassade de Rome, l'invitant à s'entendre avec l'éminent artiste, pour l'exécution de cette statue. Les offres étaient magnifiques : voiture de voyage et cent vingt mille francs de récompense. Canova refusa. Il ne pardonnait pas au premier consul d'avoir sacrifié Venise à l'Autriche. Mais, sollicité, pressé, gagné par des promesses alléchantes, il se décida enfin et partit.

Il descendit à Paris, chez le cardinal-légat, car il était pieux, et sa gloire le rendait l'égal des plus grands personnages. A sa première visite au consul, à Saint-Cloud, il fut aimablement accueilli, avec un sourire bienveillant et des attentions courtoises, dont le général n'avait pas coutume. Canova demanda la permission de garder son langage indépendant et sa franchise, et alors il se plaignit du sort que la politique et nos armes avaient créé à sa patrie, surtout à Rome. Les palais et les églises, disait-il, avaient été dévastés et dépouillés de leurs richesses artistiques ; le numéraire n'existait plus, le commerce était anéanti, et Canova se plaignait toujours. Bona-

parte écoutait sans colère et, comprenant cette douleur patriotique, il répondit que les Romains pouvaient avoir confiance en lui ; que son projet était de restaurer la Ville Eternelle, et de lui rendre sa splendeur passée. — En attendant, que vous faut-il ? ajouta le consul. — Rien, répliqua l'artiste ; je suis à vos ordres. — Eh bien ! vous ferez ma statue ! et il le congédia.

Pour rendre facile le travail du statuaire, Bonaparte déjeunait dans un grand salon qui précédait son appartement. Canova y avait installé tout son attirail, et pendant que le Premier Consul mangeait, lui travaillait au portrait qui devait lui servir à exécuter la statue. Le portrait fut achevé avec une ressemblance frappante qui satisfit Bonaparte et son entourage, et alors l'impérieux modèle s'efforça, mais en vain, de retenir à Paris [1] le grand artiste ; il n'y réussit point. Canova quitta la France, emportant à Rome le buste du Premier Consul qu'il devait transformer en statue. Il crut nécessaire d'idéaliser ce visage, dont le profil anguleux et les méplats étaient si caractéristiques pour la sculpture. Cette transfiguration glorieuse, que l'artiste voulut imprimer à son œuvre, dénatura la ressemblance. Menneval, en ses *Mémoires*, déplore ce changement. Assurément le visage du héros n'était point celui d'un joli homme fait pour plaire aux petites précieuses de cour, mais il était assez noble et assez beau, — de la beauté mâle d'un grand homme, — pour rester ce qu'il était. L'œuvre expédiée à Paris, en 1811, déplut à Bonaparte qui ne s'expliquait ni ne comprenait la nudité que lui avait imposée le sta-

1. Pendant son séjour à Paris, Canova fit le portrait de plusieurs membres de la famille consulaire, notamment celui de Mme Lætitia dans la pose de l'*Agrippine du Capitole*.

tuaire [1]. Redoutant la raillerie des Parisiens, il ordonna de remiser la statue dans une dépendance du Louvre, à l'abri de la curiosité du public. C'est là qu'un impitoyable vainqueur la vit, en 1815, et se la fit vendre ou offrir, par le gouvernement des Bourbons. Elle fut expédiée en Angleterre et placée dans un vestibule de palais où elle servit de porte-manteau.

Avant le départ de Canova, David lui offrit une fête, en un banquet où il invita tous les artistes français afin d'honorer l'illustre Italien. Gérard peignit le portrait du grand homme et l'Institut lui fit place à une de ses séances où il lui décerna le titre de membre correspondant [2].

1. Le corps du héros était représenté avec une simple draperie descendant du bras gauche, la main gauche tenant un long sceptre, et l'autre main supportant une petite figure de la Victoire. Bosio, disent les contemporains, avait emprunté à Canova quelques-uns de ses procédés épidermiques, mais il n'avait pu lui dérober ni la grâce persuasive, ni son élégante et imperturbable correction, ni cette virtuosité étourdissante que le maître italien avait héritée de son illustrissime ancêtre, le chevalier Bernin.

2. Lorsque Canova eut achevé la statue de la belle Pauline Borghèse, la sœur du Premier Consul, elle fut placée dans l'une des salles du palais Borghèse, et le public invité à la venir admirer. La foule y accourut, et le jour ne suffisant pas à satisfaire à la curiosité générale, on alluma des flambeaux, afin de prolonger jusqu'au soir cette visite à l'œuvre superbe de l'artiste.

CHAPITRE III

L'ARCHITECTURE

SOMMAIRE. — Fin du XVIIIe siècle. — Mauvais goût de Ledoux. — Gondoin. — Perronet. — Louis. — Chalgrin. — Percier et Fontaine, créateurs du style Empire. — Peyre ; Poyet ; Bralle ; Rondelet, etc... Alexandre Lenoir.

L'architecture est de tous les beaux-arts celui qui reçut de Bonaparte le plus de faveurs. Les palais, qui perpétuent le nom des hommes qui les ont fait élever, plaisaient à son esprit amoureux des grandes choses. La guerre l'avait saturé de gloire militaire. Il cherchait une nouvelle illustration dans l'embellissement de Paris, dans la création de monuments qui rappelleraient son principat aux générations futures.

Au moment où il prit le pouvoir, les constructions entreprises durant la Monarchie étaient suspendues. L'église de la Madeleine ne laissait voir que des fondations inachevées ; l'Observatoire, le Jardin des Plantes attendaient leur restauration. Les troubles de la rue, la dilapidation des finances, l'éloignement volontaire de la plupart des artistes avaient arrêté les travaux de maçonnerie qui ne sont poursuivis qu'en temps de paix et de prospérité. L'heure était donc favorable aux vastes conceptions de Bonaparte. D'ailleurs, l'architecture, dévoyée sous Louis XV, était rentrée, à la fin du siècle, dans les

traditions les plus pures de l'art français. Naguère les façades de quelques hôtels avaient été décorées de balcons maniérés, de moulures, de festons qui ne dénonçaient aucun style. Ledoux, chargé de l'édification des bureaux de l'octroi, à la porte des barrières de Paris, s'était perdu dans la multiplicité des détails et le mauvais goût des assises. Gabriel, Servandoni, Soufflot étaient revenus heureusement aux nobles leçons de Perrault et Mansart ; et Gondoin [1], inspiré par leur exemple, s'était distingué dans l'harmonieuse création de l'Ecole de Médecine. Perronet [2] avait construit le pont de la Concorde ; Louis, le Théâtre-Français et l'ancien Opéra, chef-d'œuvre d'élégance et de dégagement, qui fut démoli après la mort violente du duc de Berry ; Legrand

1. Extrait des *Notices Historiques* de Quatremère de Quincy :

« Le père de Gondoin était, dit-il, un simple jardinier qui s'éleva par son intelligence au rang de jardinier chef d'une maison royale. » Il ajoute : « Le château de Choisy, qui, avec ses magnifiques jardins, a disparu sous le niveau révolutionnaire, était la maison de plaisance que Louis XV affectionnait le plus. C'était sa création, et nulle part il n'aimait davantage à venir oublier qu'il était roi. Louis XV se plaisait avec son jardinier de Choisy, chez lequel il était assuré de trouver ce que les rois rencontrent si rarement, le langage de la franchise et de la bonhomie... A Rome, son fils, Gondoin, avait fait des fouilles à Tivoli, pour reconstituer le lieu de plaisance de l'empereur Adrien. Il l'avait admiré et, s'étant résolu à abandonner sa profession lucrative, il chercha un lieu où il pourrait donner libre cours à sa fantaisie de création. Il le trouva près de Melun, un coteau escarpé couvert de bois d'où s'échappait une source abondante, qui, n'ayant jamais reçu de direction, serpentait à travers les arbres et venait tomber en cascades jusque dans le fleuve. Il acheta le tout, devint seigneur et maître d'un lieu jusqu'alors inconnu et anonyme, et il l'a rendu célèbre sous le nom qu'il lui a donné de *Vives-Eaux* (le château des Humbert). Il se maria à soixante-dix-sept ans avec la fille de M. Perrin, peintre, son ami. Il avait soixante ans de plus que sa femme, et il eut un fils. »

2. Perronet, dit la *Biographie universelle* de Didot, fut pour les ponts et chaussées un de ces génies créateurs dont l'apparition fait époque et qui donnent pour longtemps l'impulsion ; 350 ingénieurs ont été instruits et formés sous sa direction ; 13 ponts construits d'après ses plans, entre autres le pont de Nogent-sur-Seine en 1766, et celui de Neuilly en 1768. Outre ses nombreux travaux, il entretenait une correspondance très suivie avec l'étranger. L'impératrice de Russie, le roi de Danemark lui demandaient des plans et des ingénieurs formés par lui pour les exécuter. Il habitait un des pavillons de la place de la Concorde auquel on a conservé son nom. C'est là qu'il mourut à l'âge de quatre-vingt-six ans.

et Molinos, le théâtre Feydeau ; Chalgrin, l'hôtel Saint-Florentin pour le duc de la Vrillère, l'église Saint-Philippe-du-Roule, et ce beau percé qui unit l'Observatoire au jardin et au palais du Luxembourg [1]. L'art de l'architecture n'attendait plus que l'impulsion d'une main énergique pour enfanter de nouveaux chefs-d'œuvre.

Bonaparte allait présider à la restauration de tous les monuments qui tombaient de vétusté, ou que la Révolution avait dégradés. Il lui faudrait une capitale digne de sa gloire, la plus belle, la plus grande, la plus somptueuse de toutes celles de l'Europe et même du monde. Il lui faudrait des arcs de triomphe, pour honorer la valeur de ses armées ; des monuments où seraient déposés les restes des héros morts pour la patrie ; des palais où le commerce conserverait ses archives et discuterait ses intérêts ; des ponts qui rapprocheraient les deux rives du fleuve et feraient de Paris une ville plus uniforme et plus concentrée. Les châteaux royaux étaient en ruines ; les Tuileries, souillées et dévastées par les émeutes ; le Louvre inéchevé, les hôtels des gens riches, demeures de l'ancienne aristocratie, n'étaient plus assez splendides pour les nouvelles fortunes édifiées durant la guerre ; les vieilles maisons, les vieux magasins de la bourgeoisie s'étaient enlaidis et lézardés pendant les misères de la Révolution.

1. Note de Quatremère de Quincy : « Chalgrin (1739-1811) restaura le palais du Luxembourg et l'appropria pour le Directoire. En ouvrant les arcades de la façade du palais sur la rue, en supprimant l'avant-corps de la terrasse au fond de la cour, en construisant le nouveau vestibule qui donne entrée dans le jardin, il semble n'avoir fait qu'accomplir ou deviner les idées qu'avait eues Desbrosses, ou celles qu'il aurait eues, s'il fut revenu au monde... Sa prépondérance et son influence triomphèrent du projet proposé par un ministre des finances, de mettre en vente le parc et le château de Saint-Cloud, et il parvint à le préserver du sort qu'ont éprouvé les maisons royales de Marly, de Sceaux et de Choisy. »

Pour ce rajeunissement et cette décoration de la grande ville, Bonaparte trouverait-il assez d'artistes intelligents, zélés, savants, rapportant de leur séjour à l'étranger, de leurs méditations et de leurs études, de nouveaux modèles de construction, en rapport avec la grandeur nouvelle de la France ? Le changement opéré dans les idées, dans l'esthétique de la peinture et de la sculpture, s'accomplirait-il également dans celle de l'architecture ? Y aurait-il, sous ce régime autoritaire, un style conforme au caractère de force et d'unité dans le gouvernement? Ces artistes, à l'imagination féconde, au goût épuré par l'étude, Bonaparte les trouva.

Deux jeunes hommes, deux artistes contemporains du Premier Consul, vivaient alors à Paris, quêtant du travail de tous côtés, Fontaine et Percier. Ils étaient nés de famille obscure, Percier fils d'un ancien concierge des Tuileries, et, pour subsister, ils ne possédaient que la rémunération de leur travail. Ils s'étaient connus à Rome, l'un et l'autre lauréats des grands concours, et autant qu'ils l'avaient pu ils y avaient séjourné, attendant que la Révolution eût épuisé ses violences [1]. Revenus en France, ils ne trouvèrent point tout de suite à occuper leur activité et leur talent, et, sans clientèle, ils n'eurent d'autres ressources que les commandes des industriels et des fabricants. Percier et Fontaine s'y résignèrent. Les bronziers, les orfèvres, les ébénistes, les manufacturiers qui imprimaient les papiers de

1. Percier, en arrivant à Rome, fut saisi d'un éblouissement d'admiration. Ménard *Histoire des Beaux-Arts* cite de lui cette confidence : « J'éprouvais, dans mon saisissement, disait-il, ce tourment de Tantale qui cherche vainement à se satisfaire, au milieu de tout ce qu'il convoite. J'allais de l'antiquité au moyen âge, du moyen âge à la renaissance, sans pouvoir me fixer nulle part. J'étais partagé entre Vitruve et Vignole, entre le Panthéon et le palais Farnèse, voulant tout voir, tout apprendre, dévorant tout et ne pouvant me résoudre à rien étudier. »

tenture, acceptèrent les dessins qu'ils leur offrirent. A Rome, ils avaient étudié l'antique, comme tous les jeunes artistes de l'époque, les types merveilleux de l'art grec, les statues nouvellement découvertes dans les fouilles des cités ensevelies ; et, à cette fréquentation des chefs-d'œuvre, leur goût s'était épuré, ennobli, idéalisé. Ils allaient l'appliquer aux exigences de la nouvelle société, avide de plaisirs et de luxe. Tout ce qui venait de Rome était à la mode. On voulait vivre comme jadis avaient vécu les grands Romains, s'habiller comme eux, meubler sa demeure d'objets, copiés sur les exhumations récentes. Loin de contrarier ce choix des habitudes de la vie, Fontaine et Percier le consacrèrent par leurs modèles. Ils se conformèrent aux désirs des riches, qui répudiaient les formes délicates, plus ténues et plus sveltes, du siècle écoulé. Aux hommes rudes, sortis indemnes de la Révolution, aux soldats conquérants, aux femmes que leur beauté seule avait placées au premier rang, ils offrirent des couchettes, des tentures, des sièges, comme en avait vus la Rome impériale. Les petits meubles dorés, élégants et clairs de la Monarchie, firent place aux massifs ameublements d'acajou, ornés de cuivres dorés. Ce ne fut pas laid ; ce fut imposant.

Dès que Bonaparte eut connu ces deux hommes, il se les attacha pour les travaux qu'il avait conçus. Il les chargea de l'achèvement du Louvre et de l'érection d'un arc de triomphe sur la place du Carrousel. Jeunes, Bonaparte les excita, les entraîna à la conquête de Paris ; et désormais le style qu'ils avaient apporté de Rome, la simplicité, la régularité des lignes, devinrent la règle de l'architecture. Ils fondèrent le style Empire et, comme David en peinture, ils triomphèrent en architecture.

Certes, il y eut d'autres architectes qui contribuèrent à l'embellissement de Paris ; mais eux aussi se conformèrent au nouveau style instauré par Fontaine et Percier. Brongniart, qui avait construit le couvent des Capucins, — aujourd'hui lycée Condorcet, — qui avait été le grand ordonnateur des hôtels élevés dans la chaussée d'Antin pendant la Monarchie, devint l'architecte de la Bourse à la fin du Consulat ; Peyre (1770-1843), celui du théâtre de la Gaieté, en 1800, des grands travaux du Palais de Justice, des bâtiments neufs des sourds-muets, l'auteur enfin des plans de la reconstruction de l'Odéon et de l'École vétérinaire d'Alfort [1] ; Poyet, de la décoration de la façade du Corps législatif, autrefois Palais Bourbon [2] ; Bralle, de la fontaine de la Victoire sur la place du Châtelet ; Rondelet, de la consolidation de la coupole du Panthéon, élevé par Soufflot [3] ; Bellanger, de la couverture du Dôme

1. Didot (*Biographie universelle*) donne les notes suivantes sur Antoine-François Peyre, l'oncle du jeune Peyre : « Il existait au château de Fontainebleau, dont il était conservateur, un grand nombre d'objets d'arts que l'incurie avait laissés dans les greniers et sur le sol. Peyre en plaça une grande partie dans les jardins, et, quand vinrent les jours de dévastation on dut à ses soins la conservation de cinq à six mille figures faites d'après des originaux antiques. Il persuada aux membres du Comité révolutionnaire de Fontainebleau que beaucoup de ces personnages de bronze et de marbre, à qui ils en voulaient, étaient de très bons citoyens de la République romaine, qui méritaient d'être conservés. Mais le moyen ne put servir pour les tableaux et les peintures, on les condamna au feu, entre autres le portrait de Louis XIII par Philippe de Champagne dont Peyre ne put obtenir qu'une main, que l'on découpa dans la toile. »

2. C'est à Poyet qu'on doit la démolition de toutes les maisons construites sur les ponts.

3. De Gabet (*Dictionnaire des artistes*) : « Rondelet, né à Lyon en 1743, était un élève de Soufflot. Les travaux de l'église Sainte-Geneviève (Panthéon), suspendus à la mort de Soufflot en 1781, furent repris et Rondelet, désigné par son maître comme seul capable d'achever ce grand ouvrage, eut à vaincre les plus grandes difficultés. Il s'agissait d'élever le dôme. Les critiques du temps en avaient déclaré l'exécution impossible. Pourtant les efforts de Rondelet obtinrent un plein succès et, par l'élévation de la double colonnade et de la triple coupole qui couronne ce monument gigantesque, l'élève mit le comble à la gloire de son maître et y associa la sienne. Une nouvelle épreuve l'attendait. Malgré la prévoyance de ses combinaisons et la pesan-

de la halle au blé par une armature de fer; Lepère, de concert avec Gondoin et Denon, de l'érection, sur la place Vendôme, d'une colonne à la gloire de l'armée française ; Vignon, de la transformation de l'église de la Madeleine en temple de la Gloire.

La plupart de ces travaux ne furent commencés que sous l'Empire, mais c'était encore l'esprit du Consulat qui les inspirait, l'esprit de Bonaparte, toujours plus autoritaire, toujours plus passionné pour la grandeur et la gloire. Et c'est bien ce qui domine en toutes les constructions de cette époque, la noblesse, la majesté, la grandeur, par la hauteur des colonnades, la régularité des frises, la simplicité du cadre. On peut citer encore Clavareau (1757-1816), l'auteur de la façade de l'ancien Hôtel-Dieu de Paris et de l'Ecole de clinique de la rue des Saints-Pères ; Damesme (1757-1822), du théâtre de la Société olympique de Paris, rue Chantereine ; Delespine (1756-1825), fils, petit-fils et arrière-petit-fils d'architectes, auteur des hôtels élevés dans la rue de Rivoli ; Hurtault (1765-1824), de la reconstruction de la galerie de Diane, au palais de Fontainebleau ; Lafontaine, l'auteur du premier panorama construit à Paris ; Mandar, de vingt maisons, dans la rue qui porte son nom, et des fortifications de l'île d'Aix et de celles de Boulogne ; Renard (1744), du plafond à jour de la salle d'exposition au Louvre, et de la restauration du château de Valençay ; Thierry, l'auteur des plans qui fixaient

teur du dôme réduit autant que possible, il ne put prévenir la dégradation rapide des piliers, qui s'affaissaient par leur seule pesanteur et par le vice de leur construction primitive. Rondelet fut appelé à construire, en sous œuvre, les piliers, et pour assurer à tout jamais la durée du dôme et des coupoles, il substitua aux colonnes de larges pilastres, sacrifiant ainsi, à la solidité de l'édifice, cette légèreté qui en faisait d'abord le principal ornement. »

l'emploi du terrain compris entre la rue Saint-Honoré et les Tuileries, alors occupé par des couvents; et Thiébaut avec Vignon, qui dirigèrent les décorations intérieures de l'Elysée, du château de Neuilly pour Mme Murat, reine de Naples, du palais, à Paris, de Louis, roi de Hollande, du château et du Parc de Saint-Leu.

Alexandre Lenoir ne fut point un architecte. Dans sa jeunesse il avait suivi cependant des cours de peinture, de sculpture, d'architecture. C'était à proprement parler un artiste, adorant toutes les nobles choses que l'art avait distribuées sur le sol de notre pays. A ce titre, il les voulut conserver, lorsque les barbares de la Révolution les eurent renversées et saccagées, par haine de sectaires ou d'ignorants. Les belles moulures, les frises, les tronçons de colonnes gisant par terre, après ce ravage inconscient, il les réunit, les classa par ordre de style et d'époque, et il en forma un musée, ou plutôt il soumit son projet à Bailly, alors maire de Paris, qui le fit agréer par l'Assemblée nationale. Lenoir en fut nommé conservateur. Gabet, en son *Dictionnaire des Artistes*, insiste à ce sujet: « Depuis ce moment, écrit-il, Lenoir rassembla tout ce qu'il put découvrir de tombes, de statues, et autres monuments de la Monarchie française, qui, réunis, montaient environ à cinq cents. Il les restaura et classa par siècles, au nombre de six, et les plaça dans les six salles du couvent des Petits Augustins, érigé en musée des monuments français, le 21 octobre 1795. Les cours de cet établissement furent décorées et formées avec les démolitions des châteaux d'Anet, de Guillon et d'un cloître gothique. Il y installa, dans des sarcophages de sa composition, les restes de Turenne, de Molière, de Lafontaine, de Descartes, etc. Il exhuma à

Nogent-sur-Seine les dépouilles mortelles d'Héloïse et d'Abélard, et fit construire, avec les débris du Paraclet[1], une chapelle gothique au Père-Lachaise. Il avait sauvé de la destruction, en 1793, les mausolées de Louis XII, de François Ier et de Henri II. Outre un grand nombre de statues et de bas-reliefs, puis deux statues par Michel-Ange, uniques en France, et le seul tableau qui existât à Paris de *Fra Bartolomeo de San Marco*, qu'il avait découvert à Autun, il a procuré, de 1794 à 1814, au musée du Louvre, un nombre considérable de tableaux et de colonnes précieuses qu'il avait également recueillis. »

1. Le *Paraclet*, monastère fondé par Abélard et dont Héloïse fut abbesse, près Nogent-sur-Seine.

CHAPITRE IV

LA GRAVURE

Sommaire. — Engouement de monde des salons pour la gravure, à la fin du XVIIIe siècle ; cet engouement nuit à cet art plutôt que de lui servir. — Copia et Barthélemy Roger. — Boucher-Desnoyers ; Tardieu ; Bervic ; d'autres graveurs.

A la fin du XVIIe siècle, au commencement du XVIIIe, la gravure était arrivée à sa perfection. Ainsi que Nanteuil, les Drevet, le fils surtout, avaient laissé des œuvres inoubliables : le portrait en pied de Bossuet, ceux du cardinal Dubois et d'Adrienne Lecouvreur. Ce fut ensuite Laurent Cars, digne héritier des procédés de Gérard Audran, et encore Larmessin, Lebas, Lépicié, Aveline, Duflos, Dupuis, chez qui on remarquait une heureuse association du burin et de la pointe ; Levasseur et Flipart, les reproducteurs des œuvres de Greuze ; puis Saint-Aubin [1] et Ficquet [2], deux portraitistes, le dernier dont la

1. Des portraits de Saint-Aubin on cite ceux de Fénelon, Helvétius, Le Kain, Greuze, Condorcet, Necker. Sa vie s'écoula de 1736 à 1807.

2. Delaborde, en son étude sur la gravure, parle de lui, en ces termes : « Toujours à court d'argent, toujours poursuivi par ses créanciers, ils finissaient par l'installer chez eux pour l'achèvement de quelques planches. C'est ainsi qu'il passa près de deux mois dans la maison de Saint-Cyr et qu'il grava, au sein même de la communauté, le portrait de Mme de Maintenon d'après Mignard. Ce portrait intégralement payé depuis longtemps n'avançait pas, et pour en voir la fin la supérieure, à bout de sollicitations et de reproches, crut devoir s'adresser à l'évêque métropolitain. Elle obtint de lui, la permission de faire venir l'artiste dans la maison qu'elle dirigeait et de l'y garder jusqu'à l'entier accomplissement de sa tâche ; mais les choses, n'en allèrent ni mieux, ni plus vite. Ficquet, ennuyé de sa réclusion, dormait

célébrité fut accrue par son aventure à la maison de Saint-Cyr où il gravait le portrait de Mme de Maintenon.

A cette époque, et surtout depuis que l'emploi de l'eau-forte était devenu d'un usage courant, l'art de la gravure s'était répandu dans la haute société. Le régent avait commencé des vignettes, pour une édition de la pastorale de Longus, et lorsque Mme de Pompadour voulut aussi, de ses mains mignonnes, manier le burin et la pointe, les grands seigneurs de la Cour ne manquèrent pas de l'imiter, comme le duc de Chevreuse, le marquis de Coigny, le comte de Caylus, et les belles dames également, la duchesse de Luynes, Mme d'Epinay, Mlle Reboul qui devait épouser le peintre Vien; des financiers mêmes, Wattelet, et bien d'autres.

Mais cet engouement, loin d'être utile à cet art, ne fit que l'affaiblir et décourager les vrais et les grands artistes. Le public confondit bientôt ce qui était agréable sous la pointe d'un amateur, avec ce qui était beau, produit par le burin d'un professionnel ; si bien qu'au commencement du siècle, sous le Consulat, si les graveurs étaient nombreux, bien peu s'étaient placés hors de pair. Copia et Barthélemy Roger, cependant, s'étaient fait remarquer

pour abréger le temps et ne touchait pas le burin. Un jour, il fit appeler la supérieure et lui déclara que, dût-il rester éternellement à Saint-Cyr, il ne travaillerait pas dans la solitude où on le laissait, qu'il lui fallait des distractions et, à défaut d'autres, celle de la conversation des religieuses ; qu'en un mot, il ne terminerait le portrait que si quelques-unes de ces dames venaient, chaque jour, lui tenir compagnie. On accepta ces conditions. Pour surcroît d'encouragement, des pensionnaires se joignirent aux religieuses et vinrent faire de la musique dans la chambre du graveur. Enfin, le planchet attendu, allait être livré, lorsque Fiquet, inconsolable de son ouvrage, le détruisit et ne voulut consentir à le recommencer que sur la promesse d'une mise en liberté immédiate et d'une somme d'argent plus forte que la somme déjà reçue. Moyennant cet accommodement, les religieuses de Saint-Cyr arrivèrent à posséder, enfin, l'image de leur bienfaitrice et le petit portrait de Mme de Maintenon — le chef-d'œuvre peut-être de Fiquet, — les dédommagea des bizarres exigences qu'elles avaient subies.

en reproduisant les œuvres de Prud'hon ; ensuite, Boucher-Desnoyers, Tardieu, Bervic, chez qui on retrouvait la pratique des grandes traditions du XVIIe siècle. Sous leur outil, la correction du dessin s'alliait à l'interprétation intelligente, éclatante, savante, de l'œuvre du peintre. Boucher-Desnoyers avait gravé la *Belle Jardinière*, d'après Raphaël, et la *Vierge aux Rochers*, d'après Léonard ; Tardieu, fils et petit-fils de graveur, s'était révélé par une grande précision dans le trait du burin, par une fermeté d'exécution, qui avaient disparu depuis que les amateurs s'étaient intéressés à cet art difficile ; Bervic, enfin, était devenu célèbre depuis sa reproduction du tableau de Regnault, l'*Education d'Achille* et celle de l'*Enlèvement de Déjanire*, d'après le Guide. Cette œuvre, du reste, lui valut, en 1810, le prix décennal accordé à la meilleure gravure, publiée en France, de 1800 à 1810.

Bervic grava aussi le portrait de Louis XVI, dû à un peintre de petit mérite, Callet ; et, ce qui arrive au graveur, dont l'art est supérieur à celui du peintre, l'œuvre de Bervic, d'une grande beauté, donne au modèle un relief qui est absent dans le portrait initial. Delaborde en son étude sur la gravure, s'arrête sur ce portrait. « L'estampe, écrit-il, se recommande par la fermeté et la richesse de l'aspect, par un faire aisé, exempt d'ostentation. Les dentelles, le satin, le velours, tous les accessoires sont traités avec une largeur qui n'exclut pas la finesse, et le ton de l'ensemble est harmonieusement lumineux. Cependant, on discerne déjà, dans quelques parties, une certaine recherche de la façon, et l'on pressent que cela pourra dégénérer en préoccupation excessive de « la belle taille », pour aboutir à l'abus du procédé. » C'est ce qui arriva, en effet. Bervic ne

songea plus guère qu'à faire montre de dextérité, et il finit par exécuter, dans son *Laocoon*, le plus connu peut-être de ses ouvrages, des tours de force du burin, qui, jusqu'à un certain point, peuvent surprendre, mais qu'il faut se garder d'admirer sans réserve. Le soin, avec lequel le graveur s'est efforcé d'imiter le grain du marbre, par la minutie des travaux, ressemble fort à une puérilité, et, bien qu'il ne fallût pas, sans doute, graver un groupe de statues comme des figures peintes sur la toile, il était plus important, plus nécessaire, à tous égards, de reproduire le caractère et le style de l'œuvre originale que de simuler la matière d'où le sculpteur l'avait tirée. D'ailleurs, en s'appliquant à interpréter son modèle, en ce sens, Bervic a dépassé le but. Par la multiplicité des détails, par l'abus des demi-teintes, destinées à soutenir les moindres saillies, à rendre les moindres accidents du modèle, il a privé l'aspect général d'éclat et d'unité. Il y avait loin de cette méthode à celle des anciens maîtres, et Bervic vécut assez pour se repentir. « J'ai méconnu le bien, disait-il dans sa vieillesse. Si je recommençais ma vie je ne ferais rien de ce que j'ai fait. »

David, alors tout puissant en peinture, n'eut qu'une médiocre influence sur les graveurs. De ses œuvres, il ne sortit jamais que des estampes très molles et très fades, dues aux burins de Morel et de Massard. Et, d'ailleurs, les qualités du talent de David ne pouvaient rejaillir d'une façon heureuse sur la gravure. Son dessin était sec, sa couleur sans éclat ; l'expression de ses personnages sans relief. Et néanmoins, la gravure, avec un accent plus énergique des demi-teintes, aurait dû produire une estampe de ses tableaux aussi belle que les tableaux mêmes. Aucun graveur n'y réussit.

On peut inscrire maintenant les noms des graveurs qui eurent quelque notoriété pendant le Consulat. Audoin (1768-1822) qui grava plusieurs sujets pour la collection du muséum ; Bertaux-Duplessis, l'auteur des figures insérées, dans l'ouvrage de Mr de Choiseul, sur ses voyages en Grèce et en Italie ; Anselin (1756-1823), qui grava le portrait de Mme de Pompadour, d'après Boucher ; Blot (1754) la *Promesse de Mariage*, le *Verrou*, d'après Fragonard, et *Marius Sextus*, d'après Guérin ; Boissieu, (1736-1810) dont l'œuvre est considérable, 107 gravures, tant à l'eau-forte qu'au burin, d'après Rembrandt ; Bouillard (1744-1806), dont on peut citer la *Sainte Famille*, d'après Carrache, *Philippe II et sa maîtresse, l'Amour tendant son arc*, *Vénus qui se peigne* ; Bourgeois, qui grava plusieurs têtes d'expression de Greuze : l'*Attention*, la *Peur de l'orage*, une grande vignette représentant *Paul et Virginie*, les portraits réunis de Radet, Desfontaines et Barré, et une suite de portraits d'avocats, pour une collection éditée par Tardieu ; Bovinet, qui exposa en 1804, la *Famille de Darius*, d'après Lebrun ; Debucourt, très connu par ses gravures en couleur, le *Jardin*, la *Galerie de bois* du Palais-Royal, la *Promenade* aux Tuileries, l'*Escalade*, pièces assez médiocres au point de vue de l'art ; Chamoin (1768) un atlas de la géographie ancienne ; Choffard (1730-1809) des vignettes et culs-de-lampe pour les « Contes de La Fontaine » et « l'Histoire de la maison de Bourbon », ensuite les planches d'Herculanum pour le voyage pittoresque de l'abbé de Saint-Non ; Coissy (1761-1809), la *Bataille de Marengo*, par le baron Lejeune ; Caquerat, le tableau de David, *Junius Brutus* prononçant la condamnation de ses fils ; Delvaux (1748-1822) la *Pêche mira-*

culeuse, d'après Rubens, les *Adieux de Héro et Léandre*, d'après Harriett et deux sujets sur Héloïse et Abélard ; Fosseyeux, le portrait en pied de Fernand Cortez pour la Galerie d'Espagne, exposé en 1800 ; Gatine, des *Femmes du pays de Caux, en costume* ; Godefroy, en 1798, un portrait de Bonaparte, d'après Gérard, ensuite une allégorie à la gloire de Bonaparte, d'après un dessin de Chaudet, en 1799, le portrait de Mme Barbier-Walbonne d'après Gérard , en 1800, *l'éducation de Carlin*, d'après Mme Chaudet, en 1804, *Ossian*, d'après Gérard, et la *Mort d'Hippolyte*, d'après Carle Vernet; Langlois, des paysages et des monuments gothiques ; Laurent, plusieurs sujets, tirés de la « Vie de saint Bruno », par Lesueur ; Lemire, toutes les gravures pour les « Contes de La Fontaine », édition des fermiers généraux ; Marchand qui grava, en manière noire, un tableau sur le Concordat ; Marillier (1740-1808) les 252 figures de la « Bible » de Defer, les 200 figures des œuvres de Dorat ; Moreau (1741-1816) dont on a les gravures pour le mariage de Louis XVI ; Perdoux (1759) qui contribua à la gravure des planches sur les chasses du roi, et à celle des grandes planches, *Vues d'Italie*, dessinées par Bajotti, pour faire suite aux plans de campagne d'Italie, au dépôt de la Guerre (1805-1812) ; Pérée (1769) des planches dans l'ouvrage sur les Monuments français inédits, pour servir à l'histoire des arts et costumes ; Ponce, six portraits faisant suite à la collection des « Français illustres », une scène de Mithridate, *l'Aveugle guéri*, d'après Lesueur, le *Mariage de la Vierge* d'après Van Loo, et enfin, en 1806, *Marengo* d'après Carle Vernet.

CHAPITRE V

DAVID — SON ŒUVRE

Sommaire. — Enfance de David. — Son goût pour la peinture. — Lauréat du prix de Rome, après trois échecs. — Son tableau : le *Serment des Horaces*. — Son tableau : la *Mort de Socrate*, pour Me Trudaine. — Le *Serment du Jeu de Paume*. — Les *Sabines*. — Ses relations avec Bonaparte. — David ouvre un atelier ; ses élèves ; sa conduite envers eux ; ses leçons. — Trois sectes parmi ses élèves — Son tableau : *Léonidas aux Thermopyles*. — Les pages de Proudhon sur ce tableau. — David fait le portrait de Bonaparte. — Opinion de Théophile Gautier sur le peintre ; (en note).

Le Louvre possède un portrait de David [1]. Il y est jeune. On lui voit une palette à la main et un vêtement gris. Le front est bombé, étroit, garni de cheveux bruns. Les yeux sont durs, mais intelligents. Le dessin de la bouche est déformé par une grosseur que lui a laissée un accident ; le teint du visage, enfin, est terne, presque blafard. En considérant ce portrait, on ne peut dire que le modèle soit d'une naissance distinguée, et il révèle, en outre, une nature vaniteuse et revêche. Pourtant le portrait est l'œuvre de David même. Il ne s'est point flatté.

Commune, en effet, était son extraction. Son père possédait une petite boutique de mercerie, non loin du Pont-Neuf, et de caractère querelleur, sans doute,

1. David (1748-1825).

il fut tué en duel, laissant à sa femme son fils, qui n'avait pas dix ans. L'enfant étudiait les belles-lettres au collège des « Quatre-Nations ». Mais, un jour, sa mère, une parente de Boucher, — le peintre si longtemps à la mode, — l'envoya porter une lettre au vieil artiste, et l'écolier, ébloui par les toiles suspendues aux murs de l'atelier, se sentit, soudain, attiré vers la peinture et voulut être placé en apprentissage chez celui qui l'avait fasciné. Il n'y resta que quelques mois. La vogue abandonnait Boucher ; les goûts du siècle se tournaient contre lui. Le maître envoya donc son petit neveu chez Vien, dont l'art avait une tendance toute différente de la sienne.

Le rêve du jeune David, comme celui de tous les élèves, était d'obtenir le prix de Rome. Il surgissait en lui des désirs de révolte contre l'enseignement alors distribué, et à Rome seulement, pensait-il, ses aspirations trouveraient leur issue. Il concourut une première fois et échoua ; une deuxième fois, il échoua de nouveau ; une troisième fois, il échoua encore. Le désespoir troubla son esprit. Il s'enferma dans la petite chambre qu'il occupait au Louvre, chez Sedaine, et il résolut de se laisser mourir de faim. Sedaine ne le vit point de plusieurs jours. Inquiet, il alla frapper à sa porte. Il fut obligé de frapper plusieurs fois pour se la faire ouvrir et il aperçut le malheureux garçon, les traits décomposés, se soutenant à peine, en proie au chagrin le plus profond. Lorsqu'il apprit la raison de cet état, il réconforta son petit ami, l'encouragea, en lui donnant l'espoir d'un prochain triomphe. Et David reprit ses études.

En ce temps-là, Mlle Guimard, la célèbre danseuse de l'Opéra, se faisait construire une demeure somptueuse, chaussée d'Antin. Fragonard en avait

commencé la décoration, mais il rompit bientôt avec la danseuse, et elle appela le jeune David qu'elle connaissait pour continuer l'œuvre du peintre. David était pauvre. Le nécessaire lui manquait souvent. Il reçut avec joie cette aubaine inespérée. Il put achever l'œuvre de Fragonard, et au concours du grand prix de peinture, il l'emporta, enfin, sur ses rivaux et resta vainqueur.

A Rome, au centre des plus beaux musées de l'Europe, il fit un choix parmi les grands maîtres qui lui devaient servir de modèles [1]. Le monde des arts était impressionné des récentes découvertes des savants, des travaux de Mengs et de Winckelmann. On admirait les statues, les bas-reliefs, sortis, tout frémissants de vie, des fouilles entreprises. David, qu'un instinct de réforme poussait vers les beautés simples de l'antiquité, les étudia, y trouva la confirmation de son idéal et devint, dès lors, un sectateur fervent de l'art antique. Il copia, il dessina les bas-reliefs, il emplit ses regards des lignes si pures de leurs contours ; il refit l'éducation de ses yeux et de sa main. Son dessin en acquit une irréprochable noblesse. Les formes, que traçait son pinceau, possédaient une élégance que, depuis un siècle, on ne connaissait plus. Rien de factice, rien d'imaginé en elles. Ses personnages, calqués sur la nature, comme ceux des bas-reliefs, se développaient en une attitude qui donnait à leur beauté un épanouissement

1. *Gazette des Beaux-Arts*, t. VII, on lit : « Les talents les plus mâles ne se produisent pas, en général, d'une venue et leur physionomie ne s'accuse guère que dans l'âge mur. Aussi David, dans sa jeunesse, a été séduit par l'art de Boucher. Il a pu dire avant son départ pour Rome : « L'antique ne me séduira pas ; l'antique manque d'action, ne remue point. M. Delescluze nous le montre à Parme devant le Corrège : « J'étais aveugle », s'écrie-t-il. Arrivé à Rome, ses yeux s'ouvrent ; sa vocation se révèle, et il commence à comprendre l'antique. Les œuvres de la période romaine sont celles qui l'attirent le plus. »

radieux. Ce qu'avaient trouvé, par leurs efforts, les grands artistes de la Grèce, il tâchait de le reproduire comme ils l'avaient créé, sans y rien changer, sans y rien reprendre. Pour lui, c'était la beauté absolue. Et puis, il était lié d'amitié avec Canova, qui cherchait, en sculpture, les réformes que David voulait en peinture. Ils avaient les mêmes admirations de l'antique dont la synthèse leur paraissait très élevée et très noble, et ils s'encourageaient l'un l'autre à une révolution qui leur semblait urgente.

Tant qu'il fut élève, David ne rompit point brusquement avec les principes de l'école. Il se bornait à modifier son dessin, d'après sa nouvelle esthétique. On le constate dans la magnifique copie de la *Cène* de Valentin, dans son tableau de la *Peste*, envoyé au lazaret de Marseille. Ses camarades, cependant, n'osaient louer son travail. Le leur ressemblait si peu à celui de David ! Mais un jeune sculpteur, Giraud, qui était à Rome, pour le moulage des beaux modèles réunis au Vatican, rompit le silence et se fit approuver, en disant bien haut : « Voilà qui est très beau, Messieurs; pourquoi ne pas le reconnaître ? »

A son retour, à Paris, en 1780, David obtint des commandes de l'État [1], le *Serment des Horaces*, ensuite *Junius Brutus* recevant les corps de ses fils qu'il a condamnés à mort. Avant de composer les *Horaces*, il refit le voyage de Rome, afin d'y copier des Romains et d'avoir le *fac-simile* des armes, celui du costume des combattants et le plan des édifices à placer dans son œuvre [2]. C'était une nouveauté. La

1. Ce fut à cette époque qu'il épousa Mlle Pecoul, la fille de l'architecte, entrepreneur des bâtiments du roi.

2. Le *Serment des Horaces*, que possède le Louvre, fut exécuté à Rome.

belle société s'engoua du tableau et se prêta aux changements que les élégantes et les jeunes gens adoptèrent, la chevelure flottante et sans poudre, les chaussures sans talons, les étoffes collantes sur le corps, les meubles carrés et lourds, au lieu des meubles arrondis et légers que l'on fabriquait depuis la Régence.

Ce tableau des *Horaces*, l'intendant des Beaux-Arts, d'Angivillers, ne l'approuva point, tout à son concept de la peinture, alors dominante ; et puis il le trouvait trop grand. Critiques étroites et mesquines ! David répondit : « Eh bien ! Monsieur, prenez des ciseaux et raccourcissez-le. » Certes, elle devait être, pour l'intendant, œuvre incorrecte, cette toile, dont le dessin des personnages était calqué sur la nature, en toutes ses parties ; cette toile où la forme des mains, des pieds, des jambes, celle du torse, l'effort des muscles, le port de la tête, le mouvement des bras, étaient pris sur le vif. La convention académique en était écartée. L'œuvre n'était qu'une représentation fidèle de la vérité, qu'une étude attentive de la réalité. Et de même de *Brutus* [1].

David devint ainsi le chef d'une école nouvelle. Il conquit bientôt des adhérents. La jeunesse se joignit à lui, accueillant sa doctrine et son style, ne cherchant, dans la peinture, qu'un motif d'honorer

dans l'espace de quinze mois. Quand il fut terminé, en août 1785, David le fit exposer dans son atelier où une foule immense vint l'admirer. Le Pape avait demandé qu'on lui fît porter le tableau au Vatican. Mais David ne put accéder à ce désir, l'ordre de le transporter à Paris étant arrivé.

1. « Dans le *Brutus*, David s'applique à serrer, d'aussi près que possible, la vérité historique, et ce souci d'exactitude archéologique, alors dans toute sa nouveauté, eut le plus grand succès. On se répétait avec admiration que la tête de Brutus était fidèlement copiée, d'après un buste antique du Capitole, la statue de Rome et le bas-relief de Romulus et de Rémus sur les monuments originaux. On étudiait, avec curiosité, les costumes et le mobilier. Il en avait emprunté les éléments et l'ornementation à des vases étrusques. » (André Michel. *École française de David à Delacroix.*)

l'amour de la patrie, le culte de la liberté, le respect de la beauté corporelle. Le génie de David, façonné sur l'exemple des œuvres, issues de la Grèce antique, est alors devenu païen, comme le fait remarquer Charles Blanc. Il n'a rien de la poésie de l'art chrétien, de la douceur, de la mélancolie religieuses. Il exalte tout ce qui est humain ; il ne comprend pas le divin. Et le peintre se réfuse lorsque le maréchal de Noailles lui demande un Christ. Les sujets de sainteté n'ébranlent en lui aucune fibre. Son enthousiasme, son inspiration, ne s'éveillent qu'à la glorification des mâles vertus sociales ; son talent ne resplendit qu'en peignant le sacrifice de l'individu pour la collectivité dont se compose la patrie.

Sur la demande de M. de Trudaine, il entreprit la *Mort de Socrate*, lorsque le philosophe discourt sur l'immortalité de l'âme, entouré de ses disciples, au moment où l'esclave lui apporte la coupe pleine de ciguë, le breuvage mortel. Les critiques ont blâmé le ton de la peinture, trop léchée et trop pâle, dans ce grand drame historique. Mais presque tous se sont accordés sur la magnificence de la composition, sur ce noble style qui rend la scène si impressionnante. Socrate parlait, à l'entrée de l'esclave. Criton et Platon, ses deux disciples aimés, sont affaissés sur eux-mêmes par le chagrin ; et l'on voit disparaître, par une porte sombre, la famille du philosophe, après les adieux. Socrate continue de parler. Il ne boira la ciguë qu'après avoir terminé son discours, quand il aura prouvé sa tranquillité devant la mort et sa confiance dans la vie future. Il ne montre aucune jactance. Il demeure impassible, s'exprimant avec l'éloquence de celui qui n'a plus

rien à craindre ici-bas[1]. M. de Trudaine, amplement satisfait de cette œuvre glorieuse, ne voulut s'en séparer à aucun prix. Il refusa toutes les offres.

Les grandes scènes de la Révolution, où David joua un rôle si important, donnèrent à son talent des sursauts d'émotion que l'on ne trouve point dans ses œuvres précédentes. Le *Serment du Jeu de paume*[2], l'*Assassinat de Lepelletier de Saint-Fargeau* et celui de *Marat* remuèrent jusqu'au fond son âme. Il n'est plus, alors, le peintre solennel d'un drame transmis par l'histoire, qui n'a frappé que sa pensée. Il est le peintre qui a vu, qui a ressenti le choc de ces faits considérables, qui a vécu dans la foule et en a subi l'affolement et la colère. Mieux encore, en Marat, il est atteint dans son affection ; il en était l'ami : et son tableau où il le représente en sa

1. Cela rappelle, dit Charles Blanc, le beau vers de la tragédie de Lemierre, où il est dit, en parlant de la mort :

Caton se la donna ; Socrate l'attendit.

David l'avait peint tenant la coupe que lui offrait l'esclave en pleurs : « Non, non, lui dit André Chénier, Socrate ne la saisira que lorsqu'il aura fini de parler. »

2. Le *Serment du Jeu de paume* n'existe qu'en dessins qui sont en cartons au Louvre. Chaque figure est dessinée en académie nue pour être ensuite recouverte du costume moderne. On distingue les têtes de Mirabeau, de Barnave, de Dubois-Crancé et du P. Gérard.

A ce sujet Mme de Genlis écrit dans ses mémoires (T. IV, p. 102). « Je voyais plusieurs artistes parmi lesquels était David. Je n'ai point à me justifier d'avoir reçu ce dernier. Alors, il se bornait à être le premier peintre de l'Europe. Il n'était pas député et je le connaissais depuis six ou sept ans. Cependant, près d'un an avant mon départ de France, nous eumes ensemble quelques discussions qui nous brouillèrent, et je cessai totalement de le voir. Louis XVI étant encore sur le trône, David fit une esquisse du serment du Jeu de Paume, et par une inspiration non divine, mais infernale, il y représente le château de Versailles frappé de la foudre. Je lui demandai raison de cette composition. Il répondit que cela signifiait la destruction du despotisme. Je lui représentai que cela paraissait signifier la destruction de la famille royale. Nous eûmes, à ce sujet, une querelle très vive. Quelque temps après, je me moquai devant lui de la pompe de Voltaire, qui était, en effet, la chose la plus inepte et la plus complètement ridicule qu'on ait vue à Paris, avant la *fête de la Raison*. David avait composé le char de triomphe du cadavre de Voltaire. Il trouva mes critiques fort impertinentes, et, de ce moment, cessa de venir chez moi. »

baignoire, mourant de la blessure du poignard, contient la répercussion de sa propre douleur. Les traits du mort, le ton du coloris, tout cela sort d'un pinceau qui suit l'impulsion vengeresse de la main; et cette œuvre saisissante restera immortelle.

Et, enfin, David, si passionné de liberté [1], ne pensait-il pas, en composant la mort de Marat, qu'elle annonçait la chute de l'ère républicaine? Le coup était terrible contre les Jacobins, ses coreligionnaires. La tyrannie exercée au nom de l'égalité, cette tyrannie, qui leur semblait légitime, aux Jacobins haineux, n'allait-elle pas expirer, et ce rêve de régénération sociale dont se berçaient les hommes,

1. Arnault. *Souvenirs d'un Sexagénaire*. T. I. p. 268, cite cette anecdote très caractéristique. Arnault faisait visite à David pour avoir les dessins des costumes de sa pièce *Marius à Minturnes*.

« Arrivé à la porte de David, je sonne, on ouvre. C'était lui. Je le salue. Il me rend affectueusement ma politesse, mais tout à coup cette expression, de bienveillance disparaît. Je vois sa physionomie qui, par elle-même, n'était rien moins que gracieuse, devenir plus rébarbative, à mesure que je lui expose le but de ma visite : et lorsque enfin, j'en viens à l'article du Mentor de Pénélope : « Je n'ai pas de dessins pour vous, je n'ai pas de dessins pour quelqu'un qui porte ce que vous portez là », me répondit-il de l'accent le plus brusque et fronçant ses terribles sourcils, tout en me frappant sur le ventre. Cette boutade me force à m'examiner moi-même. Je m'aperçois que mon gilet est semé de fleurs de lys, ainsi que ma cravate, et que ce signe non équivoque de mon opinion fourmille jusque sur mes gants. « M. David, lui répliquai-je en riant, nous ne rougissons pas de ces marques-là dans notre parti ; nous aimons même à les montrer, tandis que dans le vôtre les gens qui les portent, et il y en a plus d'un, se gardent bien de s'en vanter et pour cause », ajoutai-je en lui frappant sur l'épaule. »

La passion politique de David était si ardente qu'il ne craignit point, durant la Révolution, de prostituer son grand talent à composer d'indignes caricatures, sur l'ordre du Comité de salut public. « Témoin, dit Wallon, dans son *Histoire de la Terreur*, celle qui représente une armée de sans-culottes conduite par Georges, mais lui-même par Méhul. Dans [illegible] se compose de seringues : le reste y répond. Et ces grossièretés n'étaient pas le produit spontané de quelqu'une de ces imaginations dépravées, comme il s'en trouve à toute époque : elles étaient commandées par le Comité de salut public, elles étaient exécutées par le grand peintre David ! Exemple qui montre jusqu'à quel point certains entraînements politiques peuvent déshonorer le génie et avilir le plus noble talent. L'auteur du Serment du *Jeu de Paume*, se ravalant au rôle de caricaturiste le plus abject ! Sans doute n'est pas au bas de la sale image que j'ai citée, mais la preuve en est dans les actes du Comité de salut public.

alors maîtres du pouvoir, n'allait-il pas s'évanouir, ne laissant après lui que des ruines? Qui voudrait prétendre que ces craintes ne l'agitaient pas, tandis que, devant son chevalet, il traçait sur la toile les traits défigurés de son ami? La république était alors son idole. Il la comprenait triomphante, puissante, magnifique, donnant à l'humanité une grandeur nouvelle. Il la voulait comme celles de la Grèce. Pour les fêtes décrétées en l'honneur de la liberté, il avait tracé un programme majestueux et solennel, avec des chœurs de jeunes gens et de jeunes filles, de la musique partout et des bûchers immenses, projetant au ciel leurs flammes, en signe d'allégresse. Délaissant la peinture, il s'était livré tout entier à son rôle politique, et on ne le vit transformé, reprenant son influence d'artiste, qu'au temps du Consulat.

Au coup d'État de Thermidor, il avait été emprisonné au Luxembourg et, durant son incarcération, il avait préparé, en pensée, son grand tableau des *Sabines*. Dès qu'il fut achevé, aux derniers mois de l'an IX, l'œuvre provoqua un grand émoi parmi les artistes. Presque tous critiquèrent la séquestration du tableau dans l'atelier du peintre, où l'on n'était admis qu'en payant un droit d'entrée [1]. Ils igno-

1. Kotzebue. *Souvenirs de Paris*. T. II, p. 77.

Sur David : « Pour voir le tableau des *Sabines*, on paie en entrant une bagatelle et l'on peut aussi acheter une brochure dans laquelle David justifie son procédé par l'exemple des anciens et conclut en disant qu'il se trouve heureux de pouvoir, comme Apelles, recueillir les jugements du public. Il pourrait bien aussi, comme ce peintre, rencontrer quelque cordonnier. Après tout, il ne doit pas être indifférent d'avoir déjà acquis, de cette manière, une soixantaine de mille francs... Il y a, en outre, dans son atelier quelques tableaux aussi précieux que celui des *Sabines* et qu'il montre gratis aux amateurs. Le *Serment des Horaces* pourrait être regardé comme supérieur aux *Sabines*, sous le rapport de la composition, de la simplicité et de la force ; car il y a un reproche que plusieurs critiques font aux *Sabines* et qui est peut-être vrai, c'est qu'en regardant les figures de ce tableau et surtout celles des hommes, on ne peut s'empêcher de penser au théâtre

raient, sans doute, que sauf les modestes sommes qu'avait reçues David sur ses premiers ouvrages, il n'avait plus touché d'argent, et qu'il en avait besoin. Ensuite, ceux qui avaient cru voir l'enlèvement des Sabines blâmèrent la composition du peintre, plaçant les jeunes femmes, devenues mères, entre les soldats ennemis, et montrant leurs enfants pour arrêter le combat. Comme si l'artiste n'avait pas le choix de son sujet! Les académiciens de l'époque, enracinés aux principes de la vieille école, furent les plus sévères et reprochèrent au tableau les femmes à demi nues, les chevaux de la cavalerie sans harnais et sans brides, le nu, enfin, triomphant. Malgré ces critiques, l'œuvre attirait les visiteurs en nombre chez David ; la foule admirait. Elle s'arrêtait devant la femme en évidence au premier plan, une brune au corps svelte et admirablement dessiné, dont la figure, disait-on, reproduisait celle de Mme de Bellegarde [1] qui, un jour de visite, avant la terminaison de cette toile émouvante, avait permis à David de corriger son premier modèle et de lui substituer son portrait. Flattée, d'ailleurs, de ce désir du peintre, la noble dame s'attachait à copier l'héroïne du tableau ; elle changea sa coiffure afin d'approcher d'une ressemblance plus frappante encore.

du grand opéra. Les mains des hommes sont belles [illegible] sion.... J'ai vu avec moins de plaisir, le tableau de *Brutus* condamnant ses enfants à la mort. A la vérité, le peintre a réussi dans l'expression de la tête ; il a, aussi, bien rendu la contraction des muscles qui se fait sentir jusque dans l'orteil, mais cette peinture est divisée en deux parties : la mère avec ses deux filles et la grand'mère sont séparées du reste du tableau par une colonne et une draperie. La figure d'un [illegible] son air abattu. Peut-être il vaudrait mieux qu'elle parût chercher à se consoler... Mais la belle pensée est que [illegible] comme son unique consolation, quand il remplit un devoir aussi cruel. »

1. Cette dame de Bellegarde était la femme du général qui combattait en Autriche contre la France.

Tant de curiosité, tant de bruit autour des *Sabines*, eurent un résultat. Dans les ateliers de peinture, on n'étudia plus que le nu, et la sculpture, l'architecture, la littérature même, se modifièrent dans toutes les manifestations de l'art ; on ne s'attacha plus qu'à l'imitation des chefs-d'œuvre de la Grèce.

Dès que Bonaparte fut installé rue Chantereine, à son retour d'Egypte, ses relations avec David ne cessèrent plus. David recherchait le jeune héros ; il était flatté de la bienveillance du général, maître alors des destinées de la France. De même, Bonaparte s'attachait au grand artiste, le peintre des scènes fameuses de l'histoire romaine et des hauts faits de ceux qui s'étaient sacrifiés pour leur patrie. Déjà, le peintre avait oublié Robespierre et Marat. Comme tous les Jacobins, il avait cédé à l'influence du génie, fût-il ennemi de la liberté. Le Consul lui avait fait visite au Louvre. David s'en était enorgueilli et, devant ses élèves, le maître parlait, avec enthousiasme, de ce profil anguleux de médaille, qu'il avait admiré en son visiteur. Bonaparte, en effet, était venu un jour, avec ses aides de camp, heurter à la petite porte de l'atelier de l'artiste. En entrant, il avait levé son chapeau, gardant la tête nue, pendant qu'il jetait un regard rapide sur les toiles suspendues aux murailles. Puis, il en avait parlé, non pas comme un professionnel, ni même en homme de goût, — il en avait peu, — mais en philosophe, qui juge les annales de l'histoire. Le lendemain, David, encore sous le charme de cette visite, déplorait devant ses élèves que pas un graveur n'eût tiré de cette tête, frappée au coin, une médaille de toute beauté. — Tenez! vous allez voir,

leur disait-il ; et, montant à la table du modèle, il traçait sur une toile libre, au crayon blanc, le profil du général dont il voulait faire le portrait ; profil plein de vie et de relief. Il devait même se servir de cette ébauche pour un tableau qu'il méditait... Bonaparte tenant un traité de paix devant l'Empereur d'Allemagne, et les aides de camp et les chevaux des deux personnages dans le fond de la toile, à l'écart.

Lorsque le général fut empereur, David accepta le titre de premier peintre de l'Empire, avec les prérogatives qui en découlaient sous la Monarchie. Ce fut à lui, en effet, que revint le droit de composer le tableau de la *Distribution des aigles* à l'armée [1] et celui du *Couronnement*. Pour ce dernier, il avait préparé le portrait du cardinal Caprara et celui de Pie VII qui y devaient figurer. Mais ce portrait de Pie VII, si vivant pour quelques-uns, est inférieur à celui que fit le peintre anglais Lawrence. Ce qui n'était point théâtral, ce qui manquait de pompe extérieure, une simple figure, résistait au génie du grand artiste. Il suivait trop minutieusement la nature, toutes les sinuosités des traits, sans y faire briller cette flamme de vie où se concentre le mérite d'un portrait. Il n'était supérieur que dans les scènes de vaste conception où il surpassait presque tous ses rivaux par la pensée, par le style de ses compositions toujours nobles et empreintes de grandeur [2].

1. « David y travailla quatre ans, d'abord avec quelque [illegible]. Ce grand tableau moderne l'inquiétait. A mesure qu'il avançait pourtant, il s'y intéressa davantage, et il pensait avoir trouvé dans le long vêtement des prêtres, dans la pompe des prélats, dans l'ajustement des dames d'honneur, l'habit des officiers généraux, plus de ressources pour l'art qu'il ne s'y était attendu. » (André Michel, *Ecole française de David à Delacroix*.)

2. Parmi les portraits peints par David, il faut citer ceux de [illegible], de [illegible] Grégoire, de Prieur de la Marne, de Robespierre, de Saint-Just, de [illegible]

C'est pourquoi, dès qu'il eut ouvert un atelier, les élèves y furent, tout de suite, nombreux, — soixante environ. Il arrivait à midi faire sa visite quotidienne, distribuer le blâme ou l'éloge, dans une tenue irréprochable, vêtu simplement mais élégamment et s'exprimant avec une politesse affable envers les élèves qu'il savait d'une opinion politique, contraire à la sienne. Sa haute taille, sa belle prestance malgré la difformité de son visage que causaient la protubérance de la joue et la déviation de la bouche, son attitude imposante, émouvaient toujours ses élèves, qui gardaient un silence respectueux en sa présence. Ils attendaient ses premières paroles. S'il voyait, à son entrée, la caricature des nouveaux venus, sur les murs, il jugeait à haute voix ces pochades, disant : « Celle-ci est réussie ; celle-là est mauvaise » ; et la mauvaise était effacée aussitôt. Puis il commençait sa promenade le long des chevalets.

Au temps du Consulat, a écrit un de ses disciples (Delescluze : *Louis David et son temps*), « l'atelier était dégarni de tous les élèves forts qui avaient achevé leurs études depuis quelques années : Fabre, Wicar, Girodet, Gérard, Sérangelé, Gros [1]. La plu-

Saint-André, de Marie-Joseph de Chénier, de Boissy d'Anglas. Puis les portraits de Mme Verninac, de Mme de Pastoret, de Mme de Trudaine, de Mme Récamier, ébauche qui est au Louvre dans le grand salon des peintres français... A Versailles, Bonaparte gravissant à cheval le mont Saint-Bernard... Au Louvre, se trouvent les *Horaces, Léonidas aux Thermopyles ;* les *Sabines ;* les *Licteurs rapportant à Brutus les corps de ses fils qu'il a condamnés à mort ; Bélisaire* demandant l'aumône (répétition réduite) ; les *Amours de Pâris et d'Hélène,* composé pour le comte d'Artois, avant la Révolution ; le portrait du *Pape Pie VII,* peint en 1803 ; *Léonidas avant le combat des Thermopyles* (Dessin à la plume et lavis à l'encre de Chine). Charles Blanc : *Histoire des peintres.*

1. Un des élèves préférés de David fut Jean-Germain Drouais qui mourut jeune en 1788. Il était né en 1763 à Paris. Il avait 25 ans. Son père était peintre de portraits. A son premier concours pour le prix de Rome, n'étant point satisfait de sa composition, il la coupa en deux. Un de ses camarades eut le prix. L'année suivante, le sujet de la composition était

part étaient grands prix de Rome ou jugés dignes de l'être. Fabre avait été couronné par l'Académie et avait exposé sa figure de *Caïn*, dont Mme de Noailles avait fait l'acquisition. Girodet avait envoyé son *Endymion* et même son *Hippocrate*, de Rome. Sérangelé, à Milan, avait terminé son *Orphée et Eurydice*, ouvrage dont le succès fut bien plus grand que le mérite. Gérard avait fait paraître son *Basilaire*. Parmi ceux qui restaient on peut citer : « Pierre et Joseph Fouque, deux frères jumeaux, natifs du Jura, auxquels la Convention avait alloué une petite pension, à cause des dispositions qu'ils avaient montrées, pendant qu'ils gardaient leurs troupeaux, dans les montagnes. Après eux, Broc, gascon qui ne manquait pas de dispositions, mais d'une vanité puérile. Mulard, bavard, épithète méritée, sans imagination, sans talent. Gautherot, homme de six pieds, vieux républicain, avec perruque blanche, oreilles de chien qui cachaient une dartre vive sur une joue. » Puis Ducis, réquisitionné pour la guerre de la Vendée, en qualité de soldat républicain. Après Quiberon, il avait obtenu son congé et il était venu se réfugier dans l'atelier de David. Lui, et Roland, et Moriès, un aristocrate qui avait abandonné la carrière mili-

la *Cananéenne aux pieds du Christ*. Le tableau étonna toute l'Académie. Sauf la Cananéenne, les critiques du temps trouvèrent les autres personnages trop froids, *mannequinisés*. Cependant le tableau est au Louvre. Jamais pareil honneur ne fut fait à un élève. De Rome, David envoya un *Gladiateur* vaincu et blessé. Travaillant sans relâche, ne voulant point aller dans le monde, il se levait tous les jours à 4 heures du matin, dit Suard, et travaillait jusqu'à la fin du jour, quelquefois sans avoir pris aucune nourriture, d'ordinaire n'ayant mangé qu'un morceau de pain jusqu'à la nuit. Pour retenir son modèle auprès de lui, il lui donnait le même qu'apportait le cuisinier de l'Académie. David qui était à Rome, en ce temps-là, avait beau lui représenter que cet excès de travail affaiblirait sa santé et nuirait même à son talent, que l'esprit comme le corps a besoin de repos, toutes les remontrances étaient inutiles. « Vaincre ou mourir, disait-il, il faut que je sois peintre ou rien »... David le regrettait fréquemment. Il conservait dans son habitation un petit mausolée qu'il visitait à ses heures à son lever, et sur lequel il avait déposé, dans un vase de marbre, la correspondance entretenue avec ses élèves, pendant son séjour à Rome.

taire pour la peinture, ne dissimulaient pas leur hostilité envers les Jacobins. Roland était de Martinique et travaillait comme un galérien dans le but de se refaire une position, après la ruine de sa famille aux colonies. On l'avait surnommé : le *Furieux*.

Lorsque David entrait : « Eh bien ! disait-il au plus vieux de ses élèves, qui persistait à porter ses cheveux noués en queue, de la longueur de dix-huit pouces ; toi, tu es de l'ancien régime, corps et âme ; tu peines comme tu te coiffes. Va, mon pauvre garçon, tu es venu trop tôt ou trop tard, tu as manqué le coche ; tu aurais fait un excellent académicien. » Puis, après une pause : « Allons, va ton train, continuait-il ; dans ton genre, ça va très bien ce que tu fais. » Et comme il avait réellement de l'affection pour ce vieil élève, sans aucun talent, mais qui avait besoin de son pinceau pour vivre, il l'enseignait gratis, et, ajoute Delescluze, lui donnait ainsi l'occasion de profiter, dans le monde, du titre « d'élève de David », recommandation puissante alors. — « Oh ! toi, c'est différent, disait-il, en s'approchant de la peinture de Broc, tu te crois du génie ; mais prends-y garde, ça ne pousse pas tout seul dans la tête, et il faut le cultiver. C'est comme une plante ! » Et alors il faisait une de ses comparaisons favorites dans laquelle il se perdait toujours. Mais il ne manquait pas de dire : « Vous me comprenez, n'est-ce pas ? » Et de tous côtés : « Oui, oui, monsieur David. » — « Enfin, tu m'entends, Broc, tu as des dispositions, pour le coloris surtout, écoute bien, pour le coloris. Ainsi, ne va pas te mettre dans l'esprit que tu es un Raphaël. Vois, étudie les maîtres qui te vont, qui te conviennent, Titien, Tintoret, Giorgione, les Italiens, enfin, et puis, reviens devant le

modèle, oublie les maîtres et copie la nature, comme tu copierais un tableau, sans science, sans idée faite d'avance, avec naïveté, et tu seras tout étonné d'avoir bien fait. Allons, bon courage ; je ne suis pas mécontent de ton travail, mais dis-toi bien que tu n'es pas encore un homme de génie. » A Mulard, il disait : « Tu fais maigre de dessin, et froid de couleur. » A Ducis : « Il y a de la vérité et de la naïveté même dans le mouvement et la couleur de la figure. » — « Pour vous, mon cher ami, il faut faire peau neuve. » C'est ainsi qu'il apostrophait Granger, transfuge de l'école rivale de Regnault, dans celle de David... « Il faut oublier tout ce que vous savez et tâcher d'arriver devant la nature, comme un enfant qui ne sait rien. » — « Qu'est-ce que vous faites là ? demandait peu après David à un jeune homme qui peignait comme un fou, sans s'apercevoir que son maître était derrière lui ; mais arrêtez donc un instant, continuait-il en lui frappant sur l'épaule, écoutez-moi... vos parents payent douze francs par mois pour que vous travailliez ici. Or, je ne veux pas voler leur argent. Croyez-moi, vous n'avez aucune disposition et vous ne ferez aucun progrès. Ainsi, quittez l'art de la peinture. » Puis après : « Je ne sais vraiment pas pourquoi on a de la répugnance à se faire cordonnier ou maçon, quand on peut exercer honnêtement et habilement ces professions. Mais être peintre médiocre, mauvais, oh ! non, messieurs, je vous aime trop pour souffrir que cela arrive à aucun d'entre vous. » Et à un autre qui était coloriste, non dessinateur : « ... Mais c'est égal, fais comme tu sens, copie comme tu vois, étudie comme tu l'entends, parce qu'un peintre n'est réputé tel que par la grande qualité qu'il possède, quelle qu'elle soit. Il vaut mieux faire de bonnes bambochades,

comme Téniers, ou Van Ostade, que des tableaux d'histoire comme Philippe de Champagne... » Il faisait une guerre continuelle à ceux de ses élèves qui ne se soignaient pas. « Essuie bien ta chaise, disait-il à Robin (l'un des fils de l'ancien horloger du roi), car tu es si dégoûtant que j'appréhende de m'asseoir à ta place! » Comme l'élève tirait un mouchoir sale et déguenillé de sa poche pour épousseter son siège : « Merci, merci de ta précaution; renverse la chaise et secoue-la bien... Il n'y a rien de si traître que la peinture. Dans l'ouvrage se peint l'homme qui l'a fait. On ne saurait pas que celui-ci (et il montrait Robin) est le plus grand saligaud de la terre, qu'on le reconnaîtrait pour tel en voyant son dessin... Tenez, voyez plutôt. » Et tous les élèves de rire... « Oh! toutes vos plaisanteries n'y feront rien. Il mourra comme il est — un crassous. » — « Celui-là a des idées; il a son genre. Ce sera un coloriste. Il aime le clair-obscur et les beaux effets de lumière. Je suis toujours content quand je vois qu'un homme a des goûts bien prononcés. C'est toujours bon signe. Tâchez de dessiner, mon cher Granet, mais suivez votre idée [1]. »

Telle était sa manière d'enseigner, de développer

1. « Pas un peintre, a écrit Delescluze (p. 246) ne sut se renouveler comme David. Il éloigna de sa pensée ses souvenirs de l'antiquité lorsqu'il résolut de faire son tableau du *Couronnement*, une peinture *portrait* de Napoléon. Gros peint la *Peste de Jaffa*, et David se sent pris d'un noble désir d'émulation... Vers le temps où Drouais mourut à Rome (février 1788), David avait achevé le *Socrate* et le *Brutus* à Paris, et comptait, au nombre de ses élèves, Fabre, Girodet, Gros, Gérard, se disputant le prix du concours pour devenir pensionnaires de France à Rome. L'aîné de ces quatre rivaux, Fabre, entra dans la carrière avec éclat. Couronné à l'Académie de Paris, il peignit bientôt à Rome son tableau de *Caïn*, qui fut reçu avec beaucoup d'applaudissements à Paris et acheté par la belle-mère de Mme de Noailles. Il resta en Italie pendant la Terreur, et ne rentra à Paris que pour y faire le portrait du général Clarke, destiné à la décoration de la salle des Maréchaux. Il était paresseux et goutteux. Il s'enrichit en achetant des tableaux. »

en ses élèves la qualité dominante, de leur apprendre à discerner dans la nature ce qui répondait surtout à leur talent. Il ne leur parlait jamais en pédant, sur la manière de poser les couleurs et de considérer l'objet qu'ils voulaient peindre, mais sur l'ensemble d'un sujet, sur la perspective à lui donner, sur la pensée qu'il fallait en faire jaillir ; en lui, l'artiste de haute envergure se révélait toujours dans le maître ; et ses élèves, conquis par ces aperçus ingénieux, lui donnaient toute leur confiance [1]. Sans cesse, son esprit demeurait en éveil sur le mieux à atteindre. Il aimait son art par-dessus tout, et depuis qu'il avait dépouillé l'homme politique, il s'absorbait dans son rêve d'artiste, qui s'élevait aux plus hautes cimes.

Entre tous ces élèves, il s'était formé trois sectes : celle des *Crassous*, dont Robin était le chef. N'en faisaient partie que ceux qui, par jour, fumaient au moins trois pipes et ne changeaient de linge qu'à la dernière extrémité, lorsqu'il ne tenait plus sur le corps. Les adhérents en étaient assez rares. Celle des *Penseurs*, formée depuis que David s'était engoué de l'art grec et s'éloignait des Italiens, prétendant qu'il n'y avait de belles que les œuvres produites avant Phidias et de son temps. Maurice Quai, plus influent que les autres, imbu de ces idées de David, les exagérait, comme il arrive de l'élève au maître.

1. « Le moyen infaillible de captiver son affection paternelle, dit un de ses élèves, Auguste Couder (*Considérations sur le but moral des Beaux-Arts*), c'était l'ardeur et le succès de l'émulation. [illegible] vait parfois de les emmener au Musée. [illegible] nement que l'on voyait le peintre austère et fier, l'auteur d'œuvres du plus haut style, apprécier le mérite, admirer les beautés d'art de peintres tels que Van Ostade, Téniers, Rembrandt, et parmi les peintres français tels que Subleyras et autres, tous si opposés pourtant à son propre talent. » (Bournand : *Histoire de l'Art*.)

et cependant il avait réussi à les imposer aux frères Fouque, à Broc, le gascon, à d'autres encore. Si le modèle de l'atelier n'était pas d'une réelle beauté, ils refusaient de le peindre [1]. Puis, dans leurs études, ils diminuaient d'intensité les ombres, les plaçaient pâles sur la toile, pour ne rien produire de trop violent ; et afin que la beauté de la forme ne fût pas détruite par le heurt trop brusque du contraste, Quaï s'était mis en tête de réformer la société, en réformant le costume. Jusqu'en 1803, lui et ses camarades, parmi lesquels était Charles Nodier, se montrèrent en public vêtus comme les anciens Grecs. Enfin s'étaient groupés, autour d'Augustin de Forbin, les jeunes gens qui répudiaient ces mœurs étranges de rapins, et conservaient dans leur tenue, dans leurs actions, dans leurs pensées, la correction des gens du monde. C'étaient Saint-Aignan, Granet, puis Richard Fleury et Révoil, de familles lyonnaises très honorées ; c'étaient Langlois, d'Houdetot et d'Hautpoul, assistant aux leçons de David, par distraction plus que par nécessité.

Cet atelier n'était pas meublé comme ceux de l'époque, avec les sièges et les bergères traditionnels. Les chaises de David étaient recouvertes de drap rouge, avec application de palmes en drap noir, sortes de chaises curules, en bois d'acajou,

1. « Il (Quaï) prétendait, dit Delescluze, que tout ce qui avait été fait depuis Phidias était maniéré, faux, théâtral, affreux, ignoble ; que les maîtres italiens, y compris le plus célèbre même étaient entachés des vices des Ecoles modernes ; qu'il ne fallait plus travailler à l'atelier de David pour peu que le modèle ne fût pas beau. » Delescluze ajoute : « David se sentait entraîné plus que jamais par le goût des ouvrages de l'antiquité ; il en était venu à restreindre son admiration pour les œuvres modernes, au point de ne plus se proposer pour modèles que les ouvrages grecs que l'on supposait faits à l'époque de Phidias. Parmi les bas-reliefs, il recherchait ceux dont le style était le plus ancien. Il en faisait autant, au sujet des médailles et vantait particulièrement le naturel et l'élégance du trait des figures peintes sur les vases, dits *étrusques*. Il voulait faire un tableau plus grec. »

fabriquées sur les modèles incrustés dans les vases étrusques. Parmi les tableaux, plaqués aux murailles, on y pouvait remarquer le portrait de Mme Récamier, toujours inachevé, par un caprice inexplicable de la belle dame, amoureuse d'elle-même, croyant sans doute apparaître plus divine et plus belle encore, si elle demandait l'image de sa personne au peintre Gérard, alors à la mode. Mais lorsque, par un retour de son caprice, elle revint au grand artiste et le pria de terminer son portrait, David lui répondit : « Les artistes, madame, ont des lubies comme les grandes dames ; je ne me sens plus le courage, ni la faculté de continuer cette œuvre, naguère délaissée. Souffrez que je la garde en l'état où elle se trouve. » Et il congédia, fort surprise et décontenancée, la trop belle personne.

Un projet de tableau hantait alors son esprit : *Léonidas aux Thermopyles*. Il en causait souvent avec ses élèves préférés, développant devant eux la composition de son œuvre et l'idée qu'il y voulait faire sentir ; ce qu'il y a d'émouvant, de grave, de saint même dans le sacrifice de l'homme à sa patrie. Les compagnons de Léonidas savaient bien que pas un d'eux n'échapperait à la mort, et ils acceptèrent cette fin tragique avec une mâle résignation, à la gloire de la cité qui les avait vus naître. Et David découvrait ce qu'il éprouvait lui-même, la noblesse de ce dévouement à la patrie, sans autre espérance que celle d'avoir des imitateurs, héros obscurs, soutenus simplement par la pensée du devoir. Quoi de plus beau, de plus généreux ? La petite troupe, disait-il, doit être calme et s'apprêter au combat, non par une surexcitation de nerfs, qui dénaturerait le caractère de ce moment solennel, mais par une

résolution silencieuse, qui n'en sera que plus énergique et visible dans leur attitude. Et pour que cette mort apparût sous cette transfiguration glorieuse, plusieurs tresseraient des couronnes, comme une palme de martyr, qu'ils emporteraient au sombre royaume de Pluton ; d'autres, pleins d'entrain, encourageraient celui que l'on verrait tracer, sur le rocher, cette phrase immortelle : « Passant, va dire à Sparte que ses enfants sont morts pour elle ! » Après un silence... « Serai-je compris ? N'est-ce point une composition sujette à de sévères critiques? Elle se présentera sans coup de théâtre, que l'on aime tant aujourd'hui, c'est-à dire sans passion violente, avec une expression, sur les visages, qui va jusqu'à la *grimace*. Qui est-ce qui s'interroge devant un tableau ; qui en recherche le sens profond et la morale ? Les yeux seuls veulent être réjouis par de la couleur. Le style est négligé et le plus souvent reste obscur. »

Bonaparte lui-même critiqua ce sujet. Il voulut savoir, un jour, les projets du grand artiste. « Que faites-vous, en ce moment ? » lui dit-il. Et David de lui narrer la conception de son tableau de Léonidas. « Tant pis, répliqua Bonaparte. Je ne l'approuve pas ! — Comment cela, citoyen Consul ? — Ce sont des vaincus, et la foule ne va qu'au succès. » Delescluze a narré cette conversation. « Ces vaincus, reprit David, sont autant de héros qui meurent pour la patrie, et malgré leur défaite, ils ont repoussé, pendant plus de cent ans, les Perses de la Grèce. — N'importe ! le seul nom de Léonidas est venu jusqu'à nous. Tout le reste est perdu pour l'histoire ! — Tout ! interrompit David, excepté cette résistance à une armée innombrable. Tout !... excepté leur dévouement auquel leur nom ne saurait ajouter.

Tout !... excepté les usages, les mœurs austères des Lacédémoniens, dont il est utile de rappeler le souvenir à des soldats. »

Nobles paroles que Bonaparte dut estimer.

Coïncidence extraordinaire ! David acheva le tableau le jour de l'entrée des Alliés à Paris.

Proudhon a laissé sur cette œuvre des pages intéressantes que je dois citer : « Lorsque j'étais étudiant à Paris, il m'arrivait quelquefois, le dimanche, d'aller visiter la galerie du Louvre. Là, je m'arrêtais presque toujours, pendant quelques instants, devant le *Léonidas aux Thermopyles*. J'aimais, je l'avoue, cette peinture héroïque ; je sentais un soupir naître dans ma poitrine, mes yeux devenir humides, en présence de ce Léonidas si calme, disant à ses trois cents Spartiates : ce soir, nous souperons chez Pluton. Je regardais avec une émotion religieuse ces guerriers si beaux, pleins d'un enthousiasme sacré, gravant de la pointe de leurs épées, sur le rocher, au pied duquel ils allaient faire le sacrifice de leur vie, cette simple et sublime épitaphe : *Passant va dire à Lacédémone, que nous sommes morts ici pour obéir à ses lois*. Plus tard, j'ai entendu dénigrer cette œuvre de David, exemple achevé du genre *classique*, ou *académique*. Mais que prouvent, me disais-je, ces épithètes ? Qu'aurait donc fait, ici, à la place de David, le plus habile romantique ? L'art, tel que l'entendent les critiques de David lui-même, n'a-t-il pas pour but la représentation idéalisée de l'homme ? Et quand cette représentation produit un effet pareil à celui que j'éprouve, ne peut-on pas dire que l'artiste a atteint son but, qu'il s'est élevé au sommet de l'art ? Qui dit classique, dit conforme à la tradition grec-

que. Et pourquoi pas? Tant mieux pour les Grecs, si, après plus de deux mille ans, les œuvres de leurs artistes nous servent de modèles, de même que le patriotisme de leurs guerriers nous sert d'exemple. Aussi bien, ce tableau ne venait-il pas à son heure, pendant notre grande époque révolutionnaire? Classiques ou non, y a-t-il beaucoup de peintres de la force de David? Notre génération serait-elle capable d'en inspirer, d'en produire de cette valeur...?

« Tel était mon sentiment que je donne pour ce qu'il vaut, et que je laisse chacun maître d'apprécier, d'après son goût personnel.

« Plus tard, quand l'impression se fut calmée, il me vint des doutes qui se formulèrent peu à peu, dans la critique suivante:

« Sans doute, l'idée fondamentale du tableau, le dévouement à la patrie est excellent, et l'entreprise venait à propos. Mais pourquoi être allé choisir ce sujet de Léonidas ? Une telle peinture, très bonne assurément pour servir d'illustration à l'histoire d'Hérodote, propre à édifier un élève de rhétorique sachant le grec, n'en est pas moins irrationnelle, fausse en elle-même, et sous plus d'un rapport. D'abord, elle ne signifie rien pour le peuple appelé à la contempler, et qui, non seulement ne sait pas le grec, n'a jamais lu Hérodote, ne connaît point les démêlés du roi de Perse avec les Hellènes, mais encore est absolument hors d'état de comprendre pourquoi ces guerriers sont tout nus, hors la tête, armée d'un casque ; pourquoi le peintre leur a fait de si beaux corps et de si beaux visages qu'on les prendrait pour des anges, dépouillés de leurs ailes ; pourquoi aussi ils se ressemblent tous. Histoire grecque, type grec, nudité grecque, comme il convient aux athlètes et aux dieux de la Grèce,

inscription grecque et tout grec ; ce peut être fort agréable pour un helléniste, un archéologue ; mais qu'importe aux Parisiens de 1838?... Aussi étais-je toujours seul à contempler le Léonidas.....

Dira-t-on, pour excuse, que ce ne sont ni Léonidas et ses Spartiates, ni les Grecs et les Perses, qu'il faut voir dans cette grande composition ; que c'est l'enthousiasme de 92 que le peintre a eu en vue, et la France républicaine sauvée de la coalition ? Mais à quoi bon cette allégorie ? Quelle nécessité de passer par le défilé des Thermopyles et de rétrograder de vingt-trois siècles, pour arriver au cœur du Français ? N'avions-nous pas nos héros, nos victoires ? De toutes manières, la conception de David, soumise à la critique rationnelle, apparaît décidément fausse ; or, dès qu'une conception artistique est reconnue fausse, l'exécution même la plus correcte ne nous touche plus ; inutile de savoir en quoi elle pourrait être défectueuse. »

En ce temps-là, c'est-à-dire pendant le Consulat, Bonaparte demandait à David son portrait, mais il ne voulait point poser. « Et comment aurai-je une ressemblance ? répliqua le peintre. — Une ressemblance ! à quoi bon ? reprit Bonaparte. Est-ce là ce que la postérité recherche ; et croyez-vous qu'Alexandre ait posé devant Apelles ? Ce que je veux, dans mon portrait, ce que les âges futurs voudront connaître, c'est l'expression de mon visage, c'est le caractère de ma nature, c'est le Bonaparte, premier Consul, et non le *Napoléone* de Corse. » David écoutait cette leçon, avec intérêt, et frappé de sa justesse : « Vous m'apprenez, citoyen Consul, l'art du portrait. Eh bien ! laissez-moi faire, je suivrai votre idée. »

Ce fut ensuite le dessin des costumes que le chef du Gouvernement voulait imposer aux fonctionnaires. David le lui apporta, l'ayant composé d'après l'uniforme des élèves de l'*École de Mars*. La composition du peintre n'agréa point à Bonaparte, qui remit à la mode l'habit français, la culotte courte, les souliers à boucles, avec l'épée et le chapeau. Et David, lui-même, pour paraître dans les salons des Tuileries, se revêtit de ce costume, emprunté à celui de la Monarchie, qu'il avait déjà porté, et qu'il portait avec plus d'aisance et d'élégance que tous les autres républicains, devenus courtisans.

Mais, depuis Maurice Quaï, et surtout après les premiers tableaux de Gros, il y eut, contre l'école de David, une réaction, dont l'explosion se fit jour à la Restauration. Bonaparte laissait dire qu'il voulait imiter Charlemagne et se faire proclamer empereur par ses « preux », — les grands généraux de son armée ; — et la jeunesse revint aux études du moyen âge, aux légendes de notre histoire nationale. Quelques-uns des élèves de David étaient moins assidus au Louvre, davantage au musée des Petits-Augustins, créé par Lenoir. C'étaient, d'après Delescluze, « Roquefort, l'auteur d'un dictionnaire de la langue romane ; Révoil, peintre antiquaire et son ami Richard Fleury, qui se consacrèrent, dès cette époque, à représenter des sujets tirés de l'histoire de France ; c'était le comte de Forbin, que son goût portait vers les scènes chevaleresques, et son ami Granet, dont toute l'Europe a si vivement goûté les intérieurs de cloître et de couvents ; puis Vermay, le jeune homme si étourdi, si turbulent d'abord, qui, devant les statues des rois et des

grands hommes de notre pays, sentit naître en lui le désir de se livrer à un genre où il eût obtenu certainement de grands succès, si la mort ne l'eût pas arrêté au milieu de sa carrière. »

On sait que la Restauration bannit le grand artiste, qui se réfugia en Belgique. Il ne put jamais obtenir sa grâce, ni revoir la France. Il mourut en exil. Quelques instants avant sa fin, il se fit apporter le dessin de son *Léonidas*, l'œuvre où il avait mis le meilleur de lui-même. Il le considéra longtemps avec émotion, les yeux embrumés de larmes, mais heureux de se rappeler les heures de fièvre vécues, pendant cette composition admirable. Ensuite, de sa voix éteinte : « Il n'y avait que moi pour donner à ce sujet cette grandeur épique. » Ce furent ses dernières paroles [1].

1. Parmi les gravures issues des temps de la Terreur, il faut citer le dessin à la plume représentant la *Reine Marie-Antoinette allant à l'échafaud*, par David. « La main du peintre, a écrit M. Wacton, qui a [illegible] l'horrible face de Marat mourant, est restée insensible, implacable, insultante presque, devant cette reine, fille des Césars, qu'il regardait d'une fenêtre, passant sur le tombereau des condamnés. » — Une copie faite sur l'original est dans la collection Hennin, cabinet des Estampes.

= Théophile Gautier (*Portraits à la plume* sur David) :

« Certes, il a fallu à cet homme une rare puissance de volonté, une foi bien âpre dans ses doctrines et un fanatisme étrange chez ses disciples, pour s'imposer, comme il le fit de son vivant, et se perpétuer comme nous le voyons encore, à travers des événements si variés et des civilisations si diverses. David est parti d'une idée, d'une antithèse, devrions-nous dire, et en a fait jaillir les conséquences les plus extrêmes, les plus violentes. Les galeries françaises du Louvre nous offrent, à cet égard, le plus curieux rapprochement, entre le point de départ et l'apogée de ce célèbre artiste.

« A Rome, il rêvera de ramener au sérieux, à la dignité, à l'idéal, la peinture française, tombée dans un débraillé qui tient de la démence...

« Malheureusement, le vrai sens de l'antique a manqué à David, comme aux littérateurs. Les *Sabines* et *Léonidas* sont aussi loin des morceaux antiques que les *Géorgiques* de l'abbé Delille, de celles de Virgile ; que les tragédies de La Harpe, de celles de Sophocle.

« Nous avions le *rococo* flamboyant, nous eûmes le *rococo* raide. »

Voici, d'après Ch. Blanc, le catalogue des œuvres de David. Charles Blanc fait précéder cette nomenclature des lignes suivantes :

« Nous ne pouvons donner ici le catalogue entier des ouvrages de Louis David. Nous nous bornerons à marquer les principaux, en indiquant les salons où ils furent exposés. »

1772 : *Combat de Minerve contre Mars secouru par Vénus*. Ce tableau obtint le second prix de Rome.

1775 : *Les amours d'Antiochus et de Stratonice*. Ce tableau obtint le grand prix. Il est à l'école des Beaux-Arts.

Le plafond et les décorations latérales du salon de Mlle Guimard (*Temple de Terpsichore*), rue du Mont-Blanc, (Chaussée d'Antin), à Paris.

Salon de 1781 : *Bélisaire*. Il est reconnu par un soldat, au moment qu'une femme lui fait l'aumône.

Saint Roch intercédant auprès de la Vierge pour la guérison des pestiférés. Ce tableau est à Marseille, à la consigne.

Portrait de M. le comte de Potocki, à cheval.

Salon de 1783 : (David agréé). *La douleur d'Andromaque*. C'est son tableau de réception à l'Académie.

Portraits de M. Desmaisons, oncle de David ; — de Mme Pécoul ; — de M. Leroy, médecin ; — de M. le comte de Clermont-d'Amboise ; — de M. Joubert ; (ébauche).

Salon de 1785 : (David, académicien). *Serment des Horaces*, peint à Rome pour le roi, en 1784.

Bélisaire ; (répétition réduite).

Portrait de M. P.... (Pécoul).

Salon de 1787 : *Socrate, au moment de prendre la ciguë*. Appartient à M. de Trudaine.

Répétition réduite des Horaces. Presque tout entière de la main de Girodet. Appartient à M. Firmin Didot.

Salon de 1789 : *Junius Brutus*, premier consul, de retour en sa maison, après avoir condamné ses deux fils qui s'étaient unis aux Tarquins et avaient conspiré contre la liberte romaine ; des licteurs rapportent leur corps.

Les amours de Pâris et d'Hélène.

Portraits en pied de M. et Mme Lavoisier; — de M. Thélusson de Sorcy, de Mme de Sorcy; — de Mme d'Orvilliers; — de Mme de Bréhan; — de M. et Mme Vassal; — de Mme Lecoulteux et de Mme Hocquart.

Louis XVI entrant dans le lieu des séances de l'Assemblée constituante. On ignore ce que ce tableau est devenu.

Le Serment du Jeu de Paume. Dessin tracé à la plume et lavé au bistre; le plus capital et le plus terminé qui ait été fait par David. Il appartient à M. Coupin.

1793 : David n'expose point au Salon de cette année.

Derniers moments de M. Michel Lepelletier de Saint-Fargeau. Ce tableau fut exposé dans la salle des séances de la Convention.

Portrait de Mlle Lepelletier, fille adoptive de la nation française.

Marat assassiné dans sa baignoire. Demi-figure, grande comme nature. Ce tableau figurait, en 1846, à l'exposition du boulevard Bonne-Nouvelle.

La mort du jeune Barra (ébauche).

Portraits de Bailly; — de Grégoire; — de Prieur de la Marne; — de Robespierre; — de Saint-Just; — de Jean Bon Saint-André; — de Marie-Joseph de Chénier; — de Boissy d'Anglas; — les cinq derniers faisant partie de la galerie de M. de Saint-Albin.

Salon an IV (1795) : *Portrait d'une femme et de son enfant.*

1799 : *Sapho et Phaon*; maintenant en Russie.

Romulus : variante des Sabines avec deux guerriers morts et un autre au fond.

1800 : *Portrait équestre du premier consul, gravissant le Saint-Bernard.* Il en existe quatre répétitions dont une est au Musée de Versailles.

Portraits de Mme de Verninac; — de Mme de Pastoret; — de Mme de Trudaine; — de Mme Récamier (ébauche). C'est celui qui est au Louvre aujourd'hui, dans le grand salon des peintres français. — Des ambassadeurs Blau et Meyer; — de M. Pellerin-Villandois.

1804 : *Le pape Pie VII et le cardinal Caprara.* Études pour le couronnement.

1805 : *Portrait de Pie VII.*

Salon de 1808 : (David), premier peintre de l'Empereur).

Le Couronnement. Aujourd'hui au Musée de Versailles.

Le portrait en pied de l'Empereur, revêtu de ses habits impériaux. Ce portrait appartient au roi de Westphalie.

Les Sabines.

Salon de 1810 : *Serment de l'armée, après la distribution des aigles.* Au musée de Versailles.

L'Empereur debout dans son cabinet. L'original appartient au marquis de Douglas, en Angleterre. Il en existe quatre répétitions. Ce tableau a été gravé par Massard.

1814 : *Les Thermopyles*; grandeur de nature.

Portraits de MM. Estève; — François de Nantes; — Comte de Turenne; — Mongez; — des généraux Meunier et Jeannin, gendres de David; — de Mme Daru.

1816 : (David en exil). *L'amour quittant Psyché au lever de l'aurore*, vendu 2.300 francs en 1842, à la vente de la galerie Sommariva.

Télémaque et Eucharis, tableau de chevalet, (figures à mi-corps), exécuté pour le compte de Schœnborn à Munich.

Répétition du précédent avec quelques changements; appartient à M. Didot, fils.

Répétition du couronnement de Napoléon, même dimension que l'original, avec plusieurs changements importants, exposée successivement en Angleterre et aux États-Unis. Cette toile, d'abord payée 75,000 francs par MM. Lojard de Montpellier, a été mise aux enchères en 1842, à Paris, et n'a pu dépasser 1.500 francs.

Portraits du baron Alquier; — de Mme la comtesse Vilain XIV avec sa fille; — du général Gérard; — du jeune prince de Gavres; — du comte Siéyès et de Ramel, compagnons d'exil de David; — de Mme Ramel; de Mlle Juliette de Villeneuve, nièce de Joseph Bonaparte et de ses deux filles.

La colère d'Achille, figures à mi-corps; faisant partie

de la collection Parmentier, vendue à Enghien en 1835.

Répétition du même, avec de grands changements, terminée par Stapleaux, sous les yeux de David.

Une vieille bohémienne disant la bonne aventure à une jeune fille, figures à mi-corps.

1824 : *Mars désarmé par Vénus et les Grâces*. Ce tableau fut exposé d'abord au profit de l'hospice des vieillards à Bruxelles, en 1824, et ensuite à Paris, au profit de l'auteur, auquel il ne rapporta pas moins de 15.000 francs.

A la vente Gérard :

Le portrait de David, 650 francs.

A la vente Gros :

Un portrait d'une jeune femme à carnation blanche, par David, 495 francs.

Même vente :

Apelles peignant Campaspe, dessin remarquable, 200 francs.

Le dernier dessin de David fut le *Viol de Lucrèce*.

La liste des innombrables dessins de David tiendrait trop de place. Consulter à cet égard la notice de M. Coupin.

Le Musée du Louvre renferme en tableaux de David :

Le serment des Horaces;

Léonidas aux Thermopyles;

Les Sabines;

Les licteurs rapportant à Brutus les corps de ses fils qu'il a condamnés à mort;

Bélisaire demandant l'aumône; (la répétition réduite).

Les amours de Pâris et d'Hélène;

Portrait du pape Pie VII, peint en 1804.

En dessins :

Les grands et superbes cartons du *Serment du Jeu de Paume*, où chaque figure est dessinée en académie nue, pour être ensuite recouverte du costume moderne. On distingue les têtes de Mirabeau, de Barnave, de Dubois-Crancé et du père Gérard.

Homère endormi; deux jeunes filles lui apportent du pain : esquisse à l'encre de Chine;

Cinq croquis de paysages, dessins à l'encre de Chine sur une feuille.

David a eu, comme tous les grands peintres, de bons graveurs qui ont très bien conservé le caractère de ses peintures. Voici les pièces principales de son œuvre gravée :

Alexandre Morel a gravé le *Bélisaire*, le *Serment des Horaces*. Raphaël-Urbain Massard a gravé les *Sabines*. Jaset a fait une grande aquatinte du *Serment du Jeu de Paume*. Les épreuves de cette planche, — qui, sous la Restauration fut saisie par la police, — s'élevèrent à un très haut prix. Le *Léonidas aux Thermopyles* a été gravé par Laugier.

David signait ordinairement ses tableaux en lettres capitales comme suit : DAVID, f bat, anno. »

En son étude sur David, Charles Blanc s'exprime ainsi :

« Deux choses feront vivre David, son école et ses ouvrages. Ses tableaux, il est vrai, ne sont pas ses plus beaux titres, et *Gros*, *Girodet*, *Gérard* valent peut-être mieux que les *Sabines*. L'influence énorme que David exerça sur une époque déjà si grande, sera, je crois, sa véritable gloire. Cette influence fut continentale ; elle transforma toutes les écoles de l'Europe. David persuada aux Flamands qu'il fallait dessiner. Il fit croire aux peintres de Rome que l'art païen était supérieur à l'art catholique. En France, il ramena la peinture à un but sérieux. Il organisa des fêtes éclatantes ; il opéra une révolution dans les costumes, les meubles, les ornements, les décorations. Il fut le maître absolu des arts.

« Et, du reste, parallèlement à cette beauté qui est redevable de ses succès aux idées contemporaines, il en est une indépendante des circonstances et des modes, beauté absolue qui est de tous les pays et de tous les temps : celle-là s'est aussi rencontrée chez David, lorsqu'en présence du cadavre de Lepelletier, ou de la baignoire de Marat, il oubliait des procédés devenus systématiques, pour s'attaquer franchement à la nature elle-même. Le

peintre vivra donc autant que le chef d'école, et s'il arrivait que la postérité oubliât l'influence de David, pour ne songer qu'à des œuvres personnelles, il en resterait encore dans l'esprit de nos descendants, une image passionnée comme le *Serment du Jeu de Paume*, ou bien calme, imposante et sublime, comme la *Mort de Socrate*. »

Charles Blanc écrit encore :

« Compromis parmi les vaincus de thermidor, David fut décrété d'accusation, détenu au Luxembourg pendant cinq mois, puis élargi, puis arrêté encore, et enfin, appuyé à la Convention par Thibaudeau, Chénier, Merlin de Douai, Boissy d'Anglas, qui lui avaient reconnu de la bonhomie dans la vie intime, il reconquit sa liberté. C'est alors qu'il peignit les *Sabines*. Disons comment lui vint l'idée de ce tableau. Dans le temps de sa captivité, David apprit que sa femme, quoique brouillée depuis longtemps avec lui, faisait, pour le sauver, les plus périlleuses démarches. Touché de ce dévouement, il résolut de le peindre, mais en y réfléchissant, il comprit que lui, David, le législateur de la peinture, il devait envelopper son allusion, dans une donnée historique et générale. Les *Sabines* se présentèrent à sa pensée. »

CHAPITRE VI

LES ÉLÈVES DE DAVID

Sommaire. — § 1er. — Tableau de Girodet : le *Sommeil d'Endymion*. — Son ambition de célébrité. — Sa poursuite inlassable du beau, du mieux, dont il n'est jamais satisfait. — Le tableau de Mlle Lange. (En note : Une lettre). — Le tableau, d'après *Ossian*, pour les salons de la Malmaison. — Appréciation sur ce tableau du journal le *Publiciste*. — Les éloges de Bonaparte. — La manière de vivre de Girodet ; il n'est pas avare, il est maniaque ; sa coquetterie ; sa simplicité. — Sa manière de travailler.

Sommaire. — § 2. — La famille de Gérard. — Il épouse la sœur de sa mère. — Son tableau : *Psyché et l'Amour* : son tableau : *Bélisaire*. — Il se lie d'amitié avec Isabey, qui le soutient de sa bourse. — Pendant le Consulat, la renommée lui arrive. — Il peint les grands personnages de cette époque. — Son portrait de Mme *Récamier*. — Ambition de s'instruire. — Son caractère modeste : il aimait son chez soi, ses aises. — Il devient à la Restauration le peintre des Bourbons. — Il aimait à recevoir.

Sommaire. — § 3. — La famille de Gros, famille de peintres en miniature. — Vivant dans les ateliers de sa famille, Gros prend goût à la peinture. — Sa mère devient veuve et pauvre, ruinée par la Révolution. — Pour se perfectionner et trouver des ressources qu'il n'avait pas en France, Gros part pour l'Italie, gagnant de l'argent, en faisant des portraits en miniature. — A Gênes, il se fait présenter à Mme Bonaparte par Faypoult, fonctionnaire important de la république. — Il plait à Mme Bonaparte, qui l'emmène à Milan où elle doit le présenter au général, dont il veut faire le portrait. — Il est bien accueilli par le général ; il gagne ses sympathies. — Celui-ci l'attache à son état-major. — Au départ de l'Italie de Bonaparte, Gros revient à Gênes. — Il s'y trouve, au moment du siège, dont il subit toutes les privations et toutes les horreurs. — Le siège levé, il part

pour Marseille où il tombe malade. — Il se rétablit, revient à Paris, et expose son tableau de *Sapho*. — Son nom, à la fin, sort de l'obscurité. — Il retrouve les sympathies de Bonaparte. — Il concourt pour faire le tableau de la *bataille de Nazareth* ; son esquisse est adoptée. — Bonaparte lui commande le tableau des *Pestiférés de Jaffa*. — Engouement du public pour cette toile. — Un bouquet lui est offert ; vers lus par Girodet. — David veut réagir contre l'enthousiasme du public pour Gros. — Ses lettres à Gros : il l'incite à revenir à l'antique. — Qualités de la peinture de Gros. — Portrait du peintre. — Il se marie. — A la fin de sa vie, il regrette l'essor donné à la peinture des jeunes artistes, contraire à celle de David. — Ses regrets ; ses tourments ; son désespoir ; il se suicide.

Sommaire. — § 4. — Le genre de la peinture de Guérin. — Ses tableaux ont du succès, parce que le peintre cherche, en ses sujets, des allusions à l'état de la société. — Engouement de la bonne compagnie pour son tableau de *Marcus Sextus*. — Egalement pour celui de *Phèdre accusant Hippolyte*. — Tendance de Guérin à se rapprocher de l'antique.

Sommaire. — § 5. — Prud'hon est fils d'un maçon de Cluny. — Lauréat de l'Académie de Dijon il est envoyé à Rome. — Il se marie. — Caractère détestable de sa femme qui le rend très malheureux. — Sa pauvreté. — Pour vivre, il dessine des vignettes. — L'opinion de David sur son talent. — Pendant quelque temps, il quitte Paris pour aller en Franche-Comté où il connaît Frochot. — Dans un dîner avec Frochot, au cours de la conversation, Prud'hon trouve l'inspiration de son tableau : la *Justice poursuivant le crime*. — Séparation avec sa femme. — Mlle Mayer devient son élève, et en même temps sa consolatrice et son bon génie. — L'atelier de la jeune femme à la Sorbonne est contigu à celui de Prud'hon. — La vie commune des deux artistes est rompue, lorsque l'Etat reprend en Sorbonne les ateliers d'abord accordés. — Mlle Mayer se figure, dans cette mesure, qu'il y a blâme indirect de sa conduite ; elle se coupe la gorge. — Désespoir de Prud'hon ; il meurt de chagrin.

§ 1er. — Girodet

Orphelin de bonne heure, Louis Girodet [1] fut adopté par son oncle, le Dr Trioson, dont il prit le

1. Anne-Louis Girodet de Roussy, dit de Trioson, né à Montargis le 5 janvier 1767, mort à Paris en 1824. Il fit son éducation à Paris. Son père était

nom, et il signa Girodet-Trioson. Sa famille le destinait à la carrière militaire, mais il voulut être peintre, et il entra, comme élève, dans l'atelier de David. Il y travailla beaucoup et s'y fit remarquer parmi ses camarades. En 1789, à vingt-deux ans, il remporta le prix de Rome, d'une manière peu loyale toutefois, se servant d'une canne, évidée dans sa longueur, pour introduire dans sa loge des esquisses préparées chez lui. Gérard s'en aperçut et le lui fit comprendre. « Sans doute, répliqua Girodet, mais les Grecs n'y sont plus. »

Il se trouvait à Rome (1793) au moment de l'échauffourée dans laquelle périt Basseville, agent de la Convention, et craignant pour sa vie, ainsi que d'autres élèves, il s'enfuit à Naples, puis visita Venise, Gênes, Florence.

Pendant son séjour, comme pensionnaire de France, à Rome, il composa le *Sommeil d'Endymion*, ouvrage qui lui attira des éloges, à Paris. Il avait obtenu de Ménageot, alors directeur de l'Académie, qu'il dirigerait ses études à sa guise, n'adoptant pas la doctrine de David, partout respectée. Son *Endymion* est, en effet, le contraire des compositions de son ancien maître, n'empruntant rien à l'antique, s'offrant comme un rêve d'une grâce infinie, comme l'image du chaste amour d'une déesse pour un jeune berger endormi. Le paysage est enveloppé d'une atmosphère vaporeuse où semblent flotter les personnages du tableau ; seul, un rayon de lune, à travers le feuillage écarté par le zéphyr, tombe sur le visage de l'adolescent que Diane admire avec amour.

directeur des domaines d'Orléans. Il meurt : son oncle, le Dr Trioson, médecin des tantes du roi, devient son tuteur, puis son père adoptif. Sa mère, née Cormier, était fille d'un banquier, expéditionnaire à la cour de Rome.

Girodet se révélait tout entier dans cette œuvre d'imagination et de mystère. D'une nature point expansive, mais amoureuse, cherchant, en ses conceptions, à donner une issue à son rêve, il s'absorbait en soi, et sa pensée jamais satisfaite le tourmentait et le forçait à recommencer, à reprendre, sans fin, l'œuvre presque achevée. L'effort, en lui, était intense. Il repoussait l'idée vulgaire qui vient d'elle-même : il n'en acceptait aucune qui ne lui eût pas causé un pénible enfantement. Il voulait l'inimaginable ; ce qui faisait dire à David à son sujet : « Quand on regarde les œuvres des grands maîtres italiens, il semble que ce soit un plaisir de faire de la peinture ; mais, quand on regarde celle de Girodet, il semble que la peinture soit un travail de galérien. » Et cachottier, il s'enfermait en son atelier pour composer un tableau, n'y admettant jamais personne qu'au jour par lui décidé, peinant même la nuit, sous la lumière de lampes construites exprès, ne lâchant point son travail qu'il n'eût atteint l'idéal poursuivi [1].

La tension imposée à son cerveau, ses essais multipliés de compositions, influaient sur sa santé déjà débile, le rendaient d'humeur chagrine et empêchaient qu'il ne fût heureux. Son ambition de célé-

1. Mlle Ducrest, *Mémoires sur Joséphine*, t. II, p. 290.

Au sujet du peintre Girodet, elle explique pourquoi, dans quelques-uns de ses plus beaux tableaux, on a critiqué avec justice un coloris sombre et verdâtre. « Rarement content de ce qu'il faisait, [illegible] constamment au moyen de faire mieux. Au milieu de la nuit, saisi d'une sorte de fièvre inspiratrice, il se levait, faisait allumer les lustres suspendus dans son atelier, plaçait sur sa tête un énorme chapeau couvert de bougies, et dans ce comique costume peignait des heures entières. Peut-on le blâmer de cette bizarre manie, lorsqu'on sait que le *Déluge* et *Endymion* furent peints ainsi ? Cette défiance de lui-même qui l'empêchait à l'extrême lui a causé des chagrins très vifs qui ont, dit-on, commencé à détruire sa santé. Il ne croyant jamais avoir atteint la perfection que tant de monde reconnaissait dans ses immortels ouvrages, et le regret de n'y pas parvenir empoisonnait sa vie. »

brité augmentait cet état de malaise. Il la poursuivait ardemment, sans se lasser, la voulant non pour la fortune qu'elle lui eût apportée, puisqu'il était riche, — trente mille francs de rente, — mais pour la satisfaction de son orgueil d'artiste, pour n'être point confondu dans la foule anonyme. C'est pourquoi il s'affectait de toutes les critiques [1], les supportait impatiemment, surtout s'il s'apercevait que la jalousie ou l'ignorance les inspirait. Et néanmoins, point envieux, bienveillant pour ses rivaux, louant leurs œuvres, se réjouissant de leurs succès, s'associant aux démonstrations faites en leur honneur, comme après la *Bataille d'Aboukir* de Gros et la *Phèdre* de Guérin [2].

1. Arnault, *Souvenirs d'un sexagénaire*, t. II, p. 54 :

« Né avec un tempérament bilieux, Girodet était irritable au dernier point. Sa haine pour la critique ne le tourmentait pas moins que son amour pour la gloire. L'émulation n'était en lui que de la jalousie. Il avait cependant assez de talent pour n'être pas jaloux. »

2. Il avait pour son tuteur, son père adoptif, une profonde vénération, et il entreprit, pour le lui offrir, le tableau d'*Hippocrate refusant les présents d'Artaxercès*. A la mort de M. Trioson, le tableau, par testament, fut envoyé à l'Académie de médecine de Paris. En 1799, il avait fait le portrait de Mlle Lange, l'actrice du Théâtre-Français, devenue Mme Simon. L'actrice ne trouva pas son portrait ressemblant et en fit chez elle des critiques assez peu mesurées. Girodet, en l'apprenant, entra dans une véritable fureur, et, lorsqu'il reçut une lettre de cette dame qui lui demandait le portrait et le prix qu'il croyait devoir lui appliquer, le peintre brisa le cadre, coupa la toile en plusieurs morceaux, mit le tout dans une caisse qu'il expédia à Mlle Lange. Il exagéra sa vengeance, en la peignant en Danaé recevant sur son corps nu une pluie d'or. Puis, sur le devant de la toile, il dessina un coq d'Inde qui était le portrait frappant du mari.

On faisait alors circuler les vers suivants :

En vain, dans ce produit d'un vil ressentiment,
Le peintre a prétendu se laver d'une offense.
Il a, pour un peu d'or, dégradé son talent,
Blessé les bonnes mœurs, le goût, le sentiment,
Livré de la beauté le voile à la licence,
Et prouvé jusqu'à l'évidence,
Qu'il est bien plus aisé d'être avare et méchant
Que de faire d'un *ange* un portrait ressemblant.

. Voici une lettre reçue de M. Brinquant (54, rue de Prony) au sujet du tableau représentant Mlle Lange :

« C'est moi qui possède le tableau de Girodet représentant Mlle Lange en

Quoiqu'il perdît beaucoup de temps à composer des croquis et des vignettes, pour les classiques édités par Didot, ses tableaux étaient toujours longuement préparés, et portaient la marque du travail incessant de son imagination. Fontaine, l'architecte, avait été chargé par Bonaparte de la restauration et de la décoration de la Malmaison. A Girodet, il demanda un tableau dont le sujet devait plaire à cet esprit amoureux de poésie : *la Victoire conduisant les ombres glorieuses des généraux français* dans le palais d'Odin. L'œuvre fut exposée au salon de l'an X et souleva autant d'admirations que de critiques. Les journaux de l'époque s'y arrêtèrent avec complaisance, et, parmi eux, *le Publiciste* se montra équitable. Après avoir loué les ouvrages précédents du peintre, et principalement l'*Endymion*, le journal présenta le résumé de tout ce qui s'écrivait sur l'exposition de Girodet. « ...Aucun objet, disait-on, n'y avait de couleur; l'atmosphère était sale et obscure, et, bien loin d'habiter un lieu de délices, nymphes et héros étaient plongés dans les plus

Danaé, qui reçoit une pluie d'or. Tableau, signé Girodet, et parfaitement authentique.

« Ce tableau me vient de ma mère, qui l'avait reçu en legs de Mme Chatillon, son amie. M. Chatillon, son mari, était élève de Girodet et a gravé beaucoup de ses tableaux et parlait souvent à ma mère de la fameuse histoire du portrait de Mlle Lange.

« Le tableau est parfaitement conservé. Mlle Lange est assise sur un [illegible] qui est callé par des tuiles, pour expliquer l'obscurité de sa naissance. Elle est nue et tient un miroir de la main gauche. Ce miroir est fendu par une pièce d'or qui tombe ; de l'autre main, elle tient un châle bleu ; à gauche, s'avance un gros dindon dont l'un des ergots est orné d'une bague. Ce dindon est poussé par un amour. Ce dindon est le portrait de Talleyrand. Dans la partie droite, une tête de satyre, que l'on dit être son mari, [illegible] un louis d'or qui lui cache l'œil. En haut, des toiles d'araignée ; sur le lit des couvertures malpropres et déchirées.

« L'or tombe à flots et blesse une colombe qui s'envole couplée avec une autre.

« Le cadre est du temps, avec quatre medaillons [illegible] : 1° Des bêtes à cornes, un bœuf, des [illegible] 2° *Mulier* [illegible] *superne desinit in piscem, etc., etc...* »

épais brouillards... Les passe-temps auxquels se livraient ces sauvages ne trouvaient aucun approbateur : ainsi ces boissons enivrantes dont les uns se versaient des rasades, que d'autres rejetaient de leur bouche, avec des attitudes et des expressions de physionomie, toutes burlesques et chargées. Et que dire de ce héros de corps de garde, entrant dans cet Olympe, tambour battant, pipe allumée ; de ce jeune chasseur faisant servir le sabre d'honneur, qu'il a reçu, à percer de part en part, pour les beaux yeux d'une *Malvina*, la nuque et le cou de son oppresseur ? Un Élysée où se passent de pareilles scènes, ajoutait-on, donne plutôt l'idée de la *Taverne du Ténare*. Ce mélange d'héroïque et de burlesque paraissait aux auteurs mal répondre à cette inscription : *Hommage à Napoléon Bonaparte! Sint consule dignæ*, s'écriaient-ils, avec reproche. Enfin, ils s'inquiétaient de la destination d'un tel ouvrage, fait pour figurer, en pendant, avec un sujet rival, traité par Gérard, si correct en son dessin, si noble et si simple dans ses conceptions, si soigneux pour les effets, et le plus souvent si heureux dans son coloris... Mais, observe le *Publiciste*, en toutes ces critiques, il n'était pas question de la figure capitale du tableau, de la figure d'Ossian ; du groupe des généraux ; de la Victoire qui plane sur eux ; des femmes qui jouent sur les harpes ; de celles qui, avec des coupes et des fleurs dans les mains, nagent dans les nuages où elles sont à demi plongées. En s'y attachant, la critique, sans perdre ses droits, dit encore le même journal, pouvait se tourner souvent en éloges. Certes, ces corps de femmes sont beaux et véritablement élyséens. La délicatesse de la structure ne s'y fait pas moins remarquer, que l'élégance des formes. Celles qui

tiennent des harpes ont bien toute la légèreté et la transparence des corps plongés dans un air subtil, et celles qui nagent dans une atmosphère inférieure participent aussi, comme elles le doivent, à une nature aérienne. La figure d'Ossian est belle, et son action est noble et pathétique. Si la figure de la Victoire était posée, elle ne mériterait que des éloges. Elle est belle, mais elle est lourde ; et, placée comme elle est, à la partie la plus élevée du tableau, elle l'écrase... Girodet doit craindre de se familiariser avec le bizarre ; il ne doit pas ambitionner d'être le peintre des difficultés. »

Aujourd'hui, il est admis que la composition de Girodet est supérieure à celle de Gérard. Girodet a tout créé, tout imaginé. Tout, en son œuvre, semble l'image d'un idéal imprécis et fabuleux, inspiré de la lecture d'Ossian ; le développement d'un récit poétique que lui seul pouvait concevoir.

Il voulut connaître le jugement de David et appela sa visite. Le maître se fit accompagner de l'un de ses élèves, Delescluze. Ils frappent à la porte de Girodet, et ne sont introduits qu'après un moment d'attente. « Celui-là est comme les lions, disait David, il se cache pour faire ses petits ! » Girodet cependant accueillit le grand artiste avec déférence, et s'écarta pour le laisser considérer l'œuvre en toute liberté. Inquiet, le visage tourmenté, attendant le mot d'approbation ou de blâme de son ancien maître, il suivait, sur la physionomie de David, l'impression produite. Et David gardait le silence, allant et venant le long de la toile, cherchant le mot nécessaire, la sentence juste à émettre. A la fin : « Ma foi, mon bon ami, dit-il à Girodet, j'avoue que je ne me connais pas à cette peinture-là ; non, mon cher Girodet je ne m'y connais pas ;

je ne puis rien vous en dire ; excusez-moi. » Et, sentant bien qu'il blessait l'amour-propre de son ancien élève, il se retira.

Bonaparte, au contraire, complimenta le jeune peintre. Il aimait les poésies d'Ossian, on le sait ; et les figures éthérées des nymphes, les ombres des généraux, qu'il revoyait dans une sorte d'apothéose, produisaient, en lui, la même sensation qu'une lecture du poète. « Vous avez eu une grande pensée, lui dit-il. Les figures de votre tableau sont de véritables ombres. Je crois voir celles des guerriers que j'ai connus. » Et l'artiste avouait que cette phrase courte du grand capitaine l'avait suffisamment payé de ses peines.

Ces critiques, cependant, le découragèrent. Girodet resserra davantage sa claustration, cherchant une revanche dans une œuvre émouvante. Durant quatre ans, il ne laissa rien sortir de son atelier. Mais, sa nouvelle œuvre achevée, il la montra enfin, en 1806. C'était une scène du *Déluge*, qui fut jugée digne du prix décennal, et l'emporta sur les *Sabines*. David, cette fois, approuva hautement la production du jeune peintre. Il l'admira, disant qu'un jour, on viendrait l'étudier comme on étudie un tableau de Michel-Ange. Scène de tragique angoisse, que l'on pourrait croire inventée par Dante ; scène où toutes les difficultés de l'art sont accumulées et vaincues ; où l'artiste, pour démontrer sa science et son génie, a uni, dans la même catastrophe, un vieillard, un homme jeune et fort, une vierge flottant sur les eaux, une mère avec ses enfants ; grappe humaine, soutenue par une branche d'arbre qui ploie sous la charge et qui, par sa cassure, laisse tomber dans le gouffre tous ces désespérés fuyant la mort. Le ta-

bleau, les premiers jours d'exposition, ne produisit pas un grand effet. La foule, qui se pressait devant le cadre, comme elle s'était pressée devant l'*Ossian* du même auteur, n'avait pas l'imagination assez ouverte, pour être touchée par l'épouvante qui s'en dégageait. David en donnait la raison. « Girodet est trop savant pour nous, disait-il. Contentons-nous de copier la nature. N'exagérons rien en elle. Ça vaut mieux, quand ça vient tout seul... » Mais Girodet, en poète dont l'imagination n'avait point de repos, ne pouvait se contenter d'une scène ordinaire du déluge, d'une noyade vulgaire. Il lui fallait pousser l'émotion à l'extrême [1], en donnant le spectacle du trépas de toute une famille enlacée, qui s'étreint avec l'énergie de la terreur, et qui, tout à coup, se sent choir dans les eaux mugissantes. C'est là le drame qui devait tenter la puissance de Girodet, et il en sut vaincre toutes les difficultés.

Ses autres œuvres appartiennent à l'Empire plus qu'au Consulat : les *Funérailles d'Atala* ; *Napoléon recevant les clefs de Vienne en* 1808 ; *la Révolte du Caire en* 1810. Alors, à l'apogée de son talent,

1. Théophile Gautier, dans ses *Études sur le musée du Louvre*, a décrit ce tableau :

« Dans la célèbre *Scène du Déluge*, l'intérêt dramatique est ménagé, calculé, gradué avec le soin que mettrait le plus habile metteur en scène au tableau final d'un acte à effet. Les eaux ont envahi la terre ; seul, un rocher émerge, couronné d'un arbre. A cette branche s'est attaché, d'une main, avec toute l'énergie du désespoir un homme portant son père sur ses épaules ; de l'autre main, il tient, par le bras droit, sa femme qui presse contre son sein un enfant enveloppé d'un manteau. De la tête à demi renversée de la femme s'épanche une longue chevelure à laquelle se suspend un enfant plus âgé. La grappe humaine oscille misérablement au-dessus de l'abîme. Encore un effort et l'on gagnera le sommet du plateau. Ce ne sera pas le salut, car Dieu est implacable : mais ce sera un moment de trêve, un soupir de respiration dans l'horreur. O malheur ! la branche plie, se brise et tout le groupe si laborieusement échelonné, va rouler dans le gouffre où flotte déjà, sous la transparence verte d'une vague, le corps blanc d'une jeune vierge, la sœur, la fille aînée peut-être de l'homme qui sent manquer à ses doigts, désespérément crispés, leur frêle et dernier appui. »

le peintre fut considéré comme chef d'école [1].

Mais, à dater de cette époque, ses productions devinrent plus rares. Ses forces diminuaient ; sa santé était atteinte ; et dans son dernier grand tableau, *Pygmalion et Galatée*, en 1819, la décadence de son talent était manifeste.

Il habitait une vaste maison qu'il avait fait construire, où il avait accumulé une quantité fort grande de meubles de Boule, de bibelots de Chine, de livres rares. Par une bizarrerie de son caractère, craignant sans doute qu'on ne détériorât ce mobilier précieux, il ne souffrait aucun balayage dans ses chambres, aucun ouvrier pour les réparations les plus urgentes de la maçonnerie et celles de la toiture, prétendant que la poussière et la pluie causaient moins de mal à ses meubles et à ses bibelots que le passage des ouvriers, ou des domestiques. Dans cette maison, qu'il quittait rarement, il était vêtu d'habits sordides, et il couchait sur un mauvais lit, dans une pièce dont les murs n'étaient recouverts que d'un crépi de chaux et dont la cheminée restait sans chambranle [2].

Voulait-il sortir, aller dans le monde, il affectait une grande coquetterie, se parait d'habits neufs, se parfumait de violentes odeurs. Dans le monde, il était bien reçu, se rendant agréable par sa conversation, parlant bien, contant de nombreuses anecdotes, très instruit et fort intéressant avec ses inter-

1. Le *Dictionnaire* de Gabet cite, parmi les portraits dus au pinceau de Girodet, celui de Charles de Bonaparte, le père de Napoléon, de M. Larrey, de M. Trioson, de M. de Sèze méditant la défense du roi, de M. de Chateaubriand au milieu des ruines de Rome, cinquante sujets environ, pris d'Anacréon, et gravés par Chatillon, plus de deux cent cinquante, tirés de Virgile et de Racine, et dessinés pour les éditions de ces poètes à MM. Didot.

2. Ce n'était point de l'avarice, mais de la manie, car il prêta à son fermier, atteint par la grêle, une somme de vingt mille francs.

locuteurs. Il avait écrit un poème en six chants, *le Peintre,* et dans les cérémonies auxquelles il assistait, comme au banquet réunissant les admirateurs du peintre Guérin, il lisait souvent un morceau de sa poésie.

Il était grand, maigre, blond, d'une belle chevelure en sa jeunesse, mais, avec l'âge, devenu chauve. Sa bouche était large, ses lèvres épaisses, et les pommettes saillantes de ses joues donnaient à sa figure une expression de sensualité, que son âme passionnée et toujours agissante n'adoucissait point. Ses yeux, enfoncés profondément sous les arcades des sourcils, brillaient d'une clarté qui indiquait une intelligence ouverte ; et, n'eût été ce retranchement en soi-même, qui était l'habituel état de son caractère, il aurait été, dans une réunion, l'homme le plus recherché et le plus engageant.

Il mourut en 1824 d'une affection gangréneuse de la vessie, qu'une opération de son ami, le Dr Larrey, ne put conjurer. Lorsqu'il dut abandonner son atelier et s'aliter, il embrassa longuement du regard ses objets familiers, cette pièce toute empreinte de sa pensée, cette retraite où s'était écoulée sa vie laborieuse, et, au moment d'en détacher ses yeux, on l'entendit qui murmurait, au milieu d'un sanglot étouffé : « Adieu, adieu. Je ne vous verrai plus [1]. »

Voici, d'après Charles Blanc, les prix obtenus par quelques ouvrages de Girodet, en différentes ventes :

Vente: baron Gros, 1836: portrait de Girodet à l'âge de vingt-deux ans. Il l'échangea contre celui de Gros à leur

1. Il laissait à Mme Becquerel-Despréaux, sa nièce et son unique héritière, une fortune évaluée à huit cent mille francs.

arrivée à Gênes. Il s'est représenté en chemise, cheveux longs, chapeau gris. Prix : 899 francs.

Vente ; comte Sommariva, 1839: *Pygmalion et Galatée.* Ce tableau est également connu par les gravures. La statue est sur le point de s'animer ; le statuaire la regarde avec un sentiment de surprise, d'admiration et d'amour. Prix : 14,000 francs.

Vente; comte Perregaux, 1841: *Tête de vierge*, exposée en 1812. Le corsage est rouge-brun, brodé d'or. Prix : 3,155 francs.

Vente; Richard W..., 1857 : *la Belle Élisabeth*, modèle de prédilection de l'artiste. Prix : 3.100 francs. Ce tableau avait été adjugé, à la vente de l'artiste, 9,500 francs.

Vente; Girodet, 1835: le portrait de Gros, peint par lui-même dans sa jeunesse. Il est de grandeur naturelle, coiffé en cheveux longs et ajusté d'une draperie blanche. Ce portrait est un gage d'amitié réciproque, donné à M. Girodet en échange du sien, lorsque les deux peintres demeuraient ensemble à Gênes.

Esquisse très arrêtée pour la scène du *Déluge*. Elle est d'autant plus remarquable, qu'elle diffère du tableau par plusieurs changements dans la composition. Prix : 3,505 fr.

Vente ; baron Denon, 1826 : petit portrait en pied du premier Consul.

§ 2. — Gérard

Le père de Gérard habitait Rome, intendant du bailli de Suffren, puis du cardinal de Bernis, à l'ambassade de France. Il y épousa une belle Italienne, Mlle Mattei, et de cette union naquit, en 1770, François Gérard. Sa famille en voulut faire un peintre et le fit entrer, à Paris, dans l'atelier de Pajou, le statuaire, puis chez Brennet, un rival de Vien, qui n'encouragea point la vocation de son élève. Il en sortit pour suivre les cours de l'atelier de David,

dont il n'eut qu'à se louer. Le grand artiste le savait pauvre, et il se fit aider souvent par le jeune commençant, dont il appréciait l'intelligence et la facilité d'exécution. Et cependant Gérard ne put jamais obtenir le prix de Rome et ne fut toujours que le second au concours [1].

Lorsqu'il eut l'âge d'être réquisitionné et envoyé à l'armée, le maître, très influent alors et le voulant garder à Paris, le fit inscrire sur la liste des jurés du tribunal révolutionnaire. Gérard, pour se soustraire à ces redoutables et odieuses fonctions, simulait une maladie qui empêchait toute locomotion. Il avait un logement au Louvre et, dans les corridors du palais ou dans les escaliers, il affectait de marcher péniblement, soutenu par des béquilles, qu'il abandonnait dès qu'il se trouvait seul. Une fois, cependant, il fut rencontré alerte et vigoureux, par une dame de l'aristocratie, Mme de Wailly, qui, le connaissant, avait deviné le subterfuge. Gérard se crut perdu. Mais la noble dame, s'apercevant de

1. Mariette (t. III), en son *Abécédaire*, publie une lettre de Guérin à Gérard, en date du 20 thermidor an XII, qui indique avec quel intérêt Gérard s'occupait des travaux de tous ses camarades à Rome, et le regret de n'y avoir pu aller comme pensionnaire de France. Guérin commence par lui dire que l'on ne comprend bien tout ce que comporte le mot de *patrie* que lorsqu'on est à quatre cents lieues de ses clochers. Guérin parle ensuite de la société que voient les pensionnaires de France, quelques Français parmi lesquels M. Hédouville, le frère du général ; et il ajoute : « Nous nous promenons dans la villa Médicis comme des loups-garous, et, quand nous apercevons des femmes, nous sommes tentés de les prendre pour des oies; excepté Mlle Bouri, cependant, que nous voyons plus souvent et qui n'est point du tout une oie, tant s'en faut qu'au contraire. Je crains qu'à notre retour, on ne nous prenne, nous, pour des ours descendus des Alpes et des ours mal léchés... Nous possédons Forbin, depuis quelques mois... Il vient ici manger ses cent louis (c'est ce qu'il dit), mais ils lui profitent bien. Il fait des études charmantes, ainsi que son ami Granet. Je crois que ce dernier a tout Rome dans son portefeuille. Forbin a le projet d'un voyage en Grèce. Il n'est pas douteux, s'il le fait, qu'il ne rapporte des choses fort intéressantes. Calamata fait une statue du Consul et Dupaty un *Philoctète* de sept à huit pieds. Dans le premier, on trouve l'assurance et la grâce d'un talent facile; dans le second, de l'énergie, une étude profonde et soutenue, en un mot, du fonds. »

l'effroi du peintre, lui dit aussitôt : « Oh ! ne redoutez rien, je ne vous trahirai pas. »

Il s'était lié d'amitié, chez David, avec son camarade Isabey, qui le soutint de sa bourse ; qui, confiant en l'intelligence de son ami, en sa perspicacité à découvrir le caractère de son modèle, voulut poser devant lui pour un portrait. Gérard en fit un chef-d'œuvre. Le portrait en pied d'Isabey, tenant sa fille à la main, fut remarqué de tous les artistes, admiré de tous les connaisseurs, et le nom de Gérard émergea de la foule. Il devint célèbre, après le portrait de Mlle Brongniart, de la famille d'Auguste Brongniart, orfèvre habile en ce temps-là ; œuvre exquise, œuvre charmante par la souplesse de l'attitude, par la grâce dans l'expression du visage, par la délicatesse du coloris, par la distinction de l'ajustement, agrémenté d'une double ceinture autour de la taille. Ce fut une explosion de louanges, à ce point que David même devint jaloux de son élève.

Et pourtant, ce n'était pas ce que voulait, ce que désirait Gérard. Pauvre et très pauvre, puisqu'il ne se nourrissait que de pommes de terre ; marié à la sœur de sa mère [1], cette sœur plus jeune que lui de dix ans, lorsqu'il eut perdu ses parents, il ambitionnait quand même d'être peintre d'histoire, ce qui n'enrichit guère, et il exposa (1795) son tableau de *Bélisaire*, portant, sur ses épaules, son guide piqué par un serpent. Ce *Bélisaire* n'avait pas la valeur de ses portraits ; on le trouvait froid et lourd [2], et

1. Une jeune et petite femme, avec de grands yeux noirs, dit Mme Sophie Gay, et des dents éblouissantes.

2. Kotzebue (*Souvenirs de Paris*, t. II, p. 79) n'est pas de cet avis. Voici ce qu'il a écrit sur ce tableau de *Bélisaire* : « Gérard, cet excellent peintre d'histoire, est aussi poète. Son *Bélisaire* nous le prouve. Rien de plus poétique que la situation dans laquelle il a placé, sur son tableau, cet infortuné vieillard aveugle. Cette fiction déchirante, mais heureuse, lui appartient. Le

il resta invendu. Isabey vint à son secours, lui acheta le tableau pour le revendre, et lorsqu'il fut vendu, il lui remit la différence du prix.

Toujours persécuté du désir de produire une œuvre qui le classerait parmi les grands peintres, il entreprit sa *Psyché et l'Amour*, qui parut trois ans après *Bélisaire* (1798). Ce tableau, hélas ! n'eut pas plus de succès que le premier. L'Amour s'approche de Psyché, pour déposer un baiser sur le front de la jeune vierge. Or, cet Amour ne peut être que passionné, et il apparaît plutôt comme un petit jeune homme très sage, qui vient embrasser sa sœur avant de retourner à ses jeux. Psyché, c'est l'âme, l'être sensible qui doit être ému et tressaillir à ce premier effleurement de la passion ; et cette belle personne assise, devant laquelle se tient l'Amour, demeure inerte comme si elle recevait une caresse de sa mère. Ainsi que le *Bélisaire*, la *Psyché* ne trouva point d'acheteur. Fontaine, l'architecte, et Le Breton, secrétaire de l'Institut, un ami de Gérard, se cotisèrent et, comme Isabey, à l'exposition du premier tableau, ils prirent la *Psyché*, en échange de six mille francs, qui devaient subvenir aux besoins toujours pressants de Gérard et

jeune homme qui servait de conducteur à Bélisaire vient de mourir de la morsure d'un serpent. Bélisaire continue de marcher. Ce serpent est encore après le pied du jeune homme. Le soleil est près de se coucher. Le pauvre vieillard, privé de son conducteur, s'est écarté de sa route. La nuit approche ; il tâche, avec son bâton, de retrouver son chemin et ne sait pas qu'il y a un précipice tout près de lui. Cette peinture cause une émotion inexprimable. Le spectateur en perd la respiration. On étend involontairement les bras pour empêcher ce vieillard de tomber dans le précipice, ou bien l'on se retire pour n'être pas témoin de sa perte... Gérard a fait aussi des portraits. Son génie a su faire un tableau de chaque portrait, qui, malgré l'illusion de la ressemblance, devient un morceau digne d'être conservé. J'ai vu chez lui d'excellentes peintures de ce genre. Par exemple, l'épouse du général Murat, sœur du premier Consul, devant une table sur laquelle est un berceau avec son plus jeune enfant endormi, le plus âgé jouant sur ses genoux ; tous deux sont nus, fort intéressants. »

de son jeune ménage [1]. C'était le temps où, talonné par le dénuement, il composait croquis et esquisses, pour les classiques édités par la maison Didot. Période éphémère, au surplus. La renommée arrivait. Le portrait de Mme Regnaud de Saint-Jean-d'Angély, de cette *Joconde* mondaine, suivant l'expression de Hamel, celui de Mme Barbier-Walbonne, celui de Mme Bonaparte, en 1799 [2], lui créèrent une célébrité que Girodet n'avait pas encore. Entre eux, la rivalité commença ; rivalité et non jalousie, que Girodet ne connut jamais [3].

Avec le Consulat s'ouvrit l'ère des grands succès pour Gérard. Les généraux les plus illustres, les grands fonctionnaires du gouvernement vinrent, chez lui, poser devant son chevalet; le général Moreau, le général Murat. Puis ce furent Lareveillière-Lépaux, et Mme Tallien, et Mme Visconti, et Darcet, et Poisson, et Suard, et Canova, et Le Breton, et enfin Mme Récamier, la belle madame, qui mit l'atelier de Gérard tout à fait à la mode. Le peintre, d'ailleurs, se surpassa en cette œuvre diffi-

1. Le tableau devint quelque temps après la propriété du général Rapp, et, à la mort du général, le Louvre en fit l'acquisition pour une somme de 22,000 francs.

2. Les *Débats* du 16 brumaire an X écrivaient : « Le plus grand mérite de ce portrait, à tous les yeux, est dans celui de la ressemblance. On admire avec quelle vérité l'artiste a rendu l'expression qu'il a trouvée dans les regards et dans le mouvement de la bouche de son modèle. »

3. C'était plutôt la renommée de Gros comme peintre d'histoire que Gérard enviait. Charles Blanc, en son *Histoire des peintres*, raconte qu'après avoir achevé la *Bataille d'Aboukir*, Gros devait montrer le tableau à la famille Murat. Le général y tenait, en effet, une place enviable. Mais comme Gros n'était pas satisfait de son œuvre, une de ses meilleures pourtant, il ne la voulait montrer à personne. Il consentit cependant à laisser entrer Gérard, le jour même où la famille Murat devait avoir la primeur de l'exhibition. Gérard offrit son bras à l'une des princesses. Il regarda longtemps le tableau, feignit d'approuver du geste quelques parties secondaires, ne dit pas un mot et sortit avec tout le monde, sans avoir rompu son diplomatique silence.

cile. La composition exigeait un goût sûr, un tact éprouvé, afin d'échapper à toute équivoque qui aurait pu dénaturer le caractère de l'héroïne. Et pourquoi ? Gérard avait choisi une salle de bain où, près d'un bassin entouré d'arbustes en fleurs, mollement assise, les pieds nus, la jeune femme s'abandonne à une engageante lassitude, les bras pendants le long du corps, dont les formes élégantes et fines se dessinent sous les draperies blanches qui la couvrent. Les murailles, les colonnettes de la salle, le linge dans une corbeille, toute cette gamme de blanc s'épanouit en un ton adouci, qui laisse au regard une satisfaction enivrante. David, on le comprend, qui avait commencé une ébauche du portrait de la jolie femme, David délaissé pour Gérard, ne voulut point continuer et garda l'ébauche en l'état où elle se trouvait. Les faveurs d'une vogue toujours accrue comblèrent Gérard de biens, depuis cette époque, et afin d'éloigner les petites gens, le peintre maintint ses prix à un taux fort élevé, douze mille francs pour un portrait en pied.

Modeste, sachant son instruction incomplète, il écoutait, avec la plus fervente curiosité, la causerie des savants et des hommes éminents dont il lui arrivait d'être le commensal. Ce qui tombait de leurs lèvres s'emmagasinait en sa mémoire fidèle, et tous les sujets lui devinrent familiers, la littérature aussi bien que la musique, aussi bien que les sciences. Il avait entendu, compris et retenu les divergences qui séparaient les musiciens, — les Gluckistes des Piccinistes, — les critiques sur l'art dramatique, sur les deux tragédiennes qui se disputaient les applaudissements au Théâtre-Français, sur les poètes et les romanciers contemporains ; il connaissait

et approuvait l'admiration des hommes politiques pour le jeune consul, les doléances de ceux qui appelaient une restauration du culte catholique, et cet acquis, complété par les lectures faites près de lui, à haute voix, pendant son travail, et par celles qu'il faisait lui-même, le plaçait au niveau de tout homme instruit; si bien que, quel que fût le grand personnage ou l'homme célèbre, qui vînt en son atelier, il soutenait la conversation avec la même facilité, la même finesse, la même variété qu'un érudit et le plus merveilleux causeur. Talleyrand disait, en parlant de lui, qu'il avait reconnu, en cette belle intelligence, les qualités les plus propres à un diplomate. Alors, sachant s'apprécier et connaissant sa valeur d'artiste, Gérard ne voulut jamais peindre ailleurs que dans son atelier, les plus grands personnages mêmes de l'Empire, les princes de la famille impériale qui le mandaient à Fontainebleau pour leur portrait. Il leur faisait répondre qu'il ne savait travailler que chez lui; et ces orgueilleux durent se soumettre à ses exigences.

Quoique recherché pour son esprit et sa bienveillance, il n'aimait point le monde. Il ne le fréquentait qu'avec un désir toujours plus vif de retrouver son chez soi, sa bergère sur laquelle il se reposait dans ses habits d'atelier. Tant était grande sa hâte de reprendre ses aises, que revenant chez lui, au bas des escaliers, il commençait à déboutonner ses habits, prêt à les quitter au seuil de sa porte. Souvent même, il lui arrivait, fuyant tout le cérémonial d'une réception, de s'esquiver d'un salon, en cachette, pour courir à Montmartre dans un café obscur, où il était certain de rencontrer Le Breton et Fontaine, avec lesquels il allumait sa pipe et disait mille folies.

Enfin, généreux avec ses amis, comme on l'avait été avec lui, il ne refusait jamais de venir en aide à ses intimes ; et comme il ne portait point d'argent en son gousset, il empruntait, en ces cas-là, la somme nécessaire, priant sa femme ensuite, qu'il appelait son *ministre des finances* et qui gardait le coffre-fort, de rembourser le prêteur.

Son caractère et son talent lui avaient attiré de nombreux amis qu'il prit l'habitude de recevoir le mercredi soir de chaque semaine. Ce fut d'abord, en sa modeste demeure, la réunion de ses camarades d'atelier ; puis quelques-uns de ses clients mondains se firent présenter à cette assemblée d'artistes, et dans son salon, quand il fut riche, on put voir et coudoyer tout ce que Paris comptait alors de considérable et de remarquable dans les lettres et dans les arts[1]. Mais il fallait, chez lui, respecter l'ordre de toutes choses, chaque objet se trouvant à sa place et toujours à la même place. Il se moquait des gens prétendant que le génie ne pouvait s'allier qu'avec le désordre. Comme si l'ordre matériel ne correspond pas à l'ordre des idées, à la méthode du travail, à la clarté du verbe.

Il composa, en sa vie d'artiste, deux cent quatre-vingts portraits ; dans le nombre, presque tous les rois de l'Europe. Et l'on disait de lui qu'il était le *peintre des rois et le roi des portraits*[2]. A la fin, les exigences de ses admirateurs furent si pressantes,

1. Le tableau de David, peint par lui-même, occupait la place du maître chez l'élève. On y voyait aussi, ajoute Mme Sophie Gay, un ouvrage de tous les grands maîtres du jour. Son luxe était tout pour son atelier qui était son salon. Il y avait consacré la moitié de sa maison.

2. Charles Blanc, dans la vie de Quentin La Tour, rapporte de Gérard cette phrase : « Gérard disait un jour à M. Carrier, peintre en miniature, qui lui montrait une tête de La Tour : « On nous pilerait tous dans un mor- « tier, Gros, Girodet, Guérin et moi, tous les G, on ne tirerait pas de nous « un morceau comme celui-ci. » Et cependant, ce n'était qu'une vive préparation de pastel que montrait M. Carrier, élève de Prud'hon.

qu'il dut s'adjoindre, pour y faire face, des collaborateurs : Stenben et Pauline Guérin, et surtout Mlle Godefroy. L'œuvre presque achevée, il passait le pinceau sur ce premier travail et lui imprimait la marque de son talent, de son goût délicat, de la vision intime qu'il avait du modèle. Malgré tout, il revenait sans cesse aux grandes œuvres d'histoire. C'était son regret de n'en laisser aucune, digne de lui. En 1810, il composa cependant une *Bataille d'Austerlitz* qui ne fut point remarquée[1]. Le tableau manquait du mouvement, de la chaleur, de cette furie nécessaire aux batailles. Napoléon, qui s'y trouvait flatté, disait, quand même, à ses courtisans : « Allez voir comme nous étions ; c'est parfait. »

A la Restauration, les Bourbons l'occupèrent et en firent leur peintre de choix. Louis XVIII lui commanda l'*Entrée de Henri IV à Paris*, considérée comme un chef-d'œuvre, qui termina la série de ses succès.

Une fièvre pernicieuse, en 1837, l'emporta en quelques jours. Il se résigna à cette fin prématurée, puisqu'il n'avait que soixante-sept ans. En son agonie, on l'entendit murmurer, en italien, une prière que sa mère lui avait apprise en son enfance, et tout de suite après, on le vit agiter sa main dans l'espace, traçant idéalement le contour d'une forme qui lui serait apparue, la pensée toujours pleine de cet art qu'il aima jusqu'aux derniers spasmes de la vie.

C'est dans la notice sur l'œuvre du baron Gérard, publiée par le neveu du peintre, Mr H. Gérard, en tête de son œuvre, gravée à l'eau-forte, (Paris, 1852-1857, 3 vol.)

1. Ce tableau était destiné au Conseil d'État.

qu'il faut chercher, dit M. Charles Blanc, la longue nomenclature et les dates précises de ses nombreux portraits. Cette liste ne comprend pas moins de deux cent soixante-cinq portraits, en pied, en buste, ou à mi-corps.

Voici la liste chronologique des ouvrages de Gérard :

1787. *Jésus et les petits enfants.* — A l'église Saint-Jacques du Haut-Pas.

1789. *Joseph reconnu par ses frères.* Tableau de concours, au musée d'Angers.

1790. *Daniel fait arrêter les vieillards accusateurs de la chaste Suzanne.* Tableau de concours.

1795. *Bélisaire.* Figures de grandeur naturelle, gravées par Desnoyers. Galeries de Leuchtenberg. Une répétition, en petit, de ce tableau, parut en 1811, à la vente d'un marchand de tableaux, nommé Jauffret. Elle fut retirée de la vente, au prix de 2005 francs. Une autre répétition représentant Bélisaire fut adjugée à la vente du comte Sommariva en 1839, au prix de 3750 francs.

Marius rentrant dans Rome. Esquisse arrêtée, donnée par Gérard à Girodet, achetée à la vente de ce dernier en 1825, par M. Ambroise Firmin-Didot. La même composition est exposée dans la galerie des dessins du Louvre.

1796. *Psyché.* Gravé par Godefroy, lithographié par Aubry-Lecomte. Au musée du Louvre.

1802. *Flore caressée par Zéphyre.* Gravé par Pradier, appartient à Mr H. Gérard.

1804. *Six amours figurant le départ et l'arrivée ; l'attaque et le succès ; le regret et le repos.* Gravés par Potrille. Les six tableaux représentent les enfants de Mme Tallien à qui ils avaient été donnés par Gérard. Lors de son mariage avec le prince de Caraman, elle les rendit à Gérard, qui modifia les têtes. Ils ont appartenu depuis, au général Rapp, et enfin à la famille Pozzo di Borgo.

1806. *Les trois âges.* Gravé par Raphaël Morghen. Ce tableau qui appartenait à la reine de Naples (Caroline Murat) est à Naples.

1809. *Ossian.* Gravé par Godefroy. Le tableau original acheté par Charles Jean, roi de Suède, a péri en mer

avec le vaisseau qui le portait. Plusieurs répétitions en ont été faites par Gérard. Il en existe une à Stockholm, et une autre, qui appartenait au prince Eugène, fait partie de la galerie de Leuchtenberg actuellement en Russie.

1810. *La bataille d'Austerlitz.* Gravé par Godefroy. Au musée de Versailles.

Il y faut ajouter toutes les œuvres produites pendant la Restauration.

Le musée du Louvre possède vingt dessins ou croquis de Gérard, offerts par Mr H. Gérard, son neveu.

A la vente du baron Gros, 1835, un dessin à la plume sur papier de couleur, lavé et rehaussé, *la Prise de Lyon*, fut vendu 70 francs ; *le Massacre d'une famille royale grecque*, admirable dessin, 100 francs.

Vente du baron Vivant Denon, 1826. Portrait de Mme Georges, 2010 francs.

Vente du baron Gérard, 1837. *Bonaparte, premier Consul, en habit d'officier supérieur*, peint en février 1803 ; 2000 francs.

Napoléon empereur; costume du sacre, grandeur nature, 850 francs.

L'impératrice Marie-Louise, portrait en buste, 290 fr.

Le même portrait dans une attitude différente, 299 fr.

Joseph Bonaparte, en habit d'officier supérieur, 270 fr.

Canova, tête nue, manteau rouge drapé, 1210 francs, au musée du Louvre.

Portrait de Talma, ébauche, 800 francs.

La chaste Suzanne, justifiée par Daniel, tableau pour le grand prix, concours de 1790, 1730 francs.

Corinne, réduction de la figure de Corinne, tirée du tableau de ce nom, 450 francs.

Vente de M. Charles Lenormant. Portrait de Mme Récamier, retiré à 19.800 francs.

§ 3. — Gros.

Le père et la mère de Gros étaient deux peintres en miniature, vivant à Paris modestement, lorsque Antoine-Jean Gros naquit, en 1771. L'enfant, au milieu des chevalets, des pinceaux et des couleurs, prit le goût de la peinture. A huit ans, il dessinait un pied, d'après Van Loo, et le recommençait dix-huit fois, mécontent de sa copie, pour lui toujours imparfaite. Il ne manquait, d'ailleurs, aucune occasion de voir peindre. Sa famille était en relations avec l'éminente artiste, Mme Vigée-Lebrun, et le grand plaisir du petit garçon, gracieux, expansif et tendre, était d'aller chez cette dame la voir travailler, et même poser, devant elle, les têtes d'enfant. Car, si jeune qu'il fût, il avait déjà ses préférences d'admiration et son type de beauté. Au Salon où son père l'avait emmené, il lui répondit fièrement à cette question: « Quel est le tableau le plus à ton goût? — Celui de M .David. »

Il étudia les lettres au collège des Quatre-Nations; mais, à seize ans, lorsque David eut ouvert son école, il en suivit les cours, et son application, jointe à son intelligence, lui procura de nombreux succès. Fabre et Girodet devinrent bientôt ses camarades d'atelier où ses progrès furent rapides. Le maître ne le cachait point. Un jour, arrêté devant le travail d'un élève paresseux dont il constatait la marche très lente : « Tu vois ce petit bonhomme, lui disait-il, en désignant Gros, il t'aura dépassé avant longtemps, quoique le dernier venu. » Le petit bonhomme, enthousiaste de son art, ne cessait de travailler, même la nuit, à copier des dessins,

résolu à s'ouvrir une grande carrière. A l'École des beaux-arts, admis le trente-neuvième, au concours de 1787, il avait fait une ascension de trente-deux places en six mois ; et en 1789, deux ans après, il se trouvait le premier.

Les chevaux attiraient surtout son attention. Près de la demeure de ses parents, il en avait un à sa disposition qu'il montait souvent, pour observer les cavaliers à la promenade sur la route de Boulogne, et l'allure de l'animal et ses mouvements, et sa contexture, faisant ainsi l'éducation de son œil, dont on retrouvera plus tard la qualité, en ses tableaux de bataille. Ce qui émouvait, enfin, l'élève de David, c'était la couleur des objets observés, le resplendissement, l'éclat, qu'ils acquéraient par un emploi savant de la palette. Gros était coloriste par instinct. Don inné en lui ; don du vrai peintre, qui infuse la flamme de vie à tout ce qui émane de son pinceau.

La Révolution arriva. Sa famille fut ruinée. La modeste aisance qu'elle possédait disparut avec la dépréciation des biens. Les arrérages des rentes ne furent plus payés. La pauvreté commença et même la misère pour le jeune Gros, qui chercha les moyens de vivre et de soutenir sa mère, déjà veuve, en composant des portraits en miniature, au prix de six francs. Souvent il ne lui fallait qu'une heure pour un portrait, lorsque la physionomie du modèle était facile à saisir. Ainsi fut fait celui de Robespierre, le jeune.

Il espérait l'emporter sur ses rivaux, au concours du prix de Rome. Vain espoir. Landon triompha, et Gros ne voulant point rester sur cette déconvenue, partit pour l'Italie, quoique sans aucune ressource, comptant sur son talent de miniaturiste et son courage, pour vaincre toutes les difficultés du voyage. Il

y poursuivrait ses études, afin de n'être point inférieur à ses camarades, plus favorisés par la chance. On était en 1790. David, qui l'estimait, lui procura un passeport et il quitta Paris. De Marseille il se rendit à Gênes. Il y vécut, en faisant des portraits, pendant qu'il visitait les musées ; et devant les Rubens, admirant le coloriste, il sentit que s'enracinait en lui cet amour de la couleur, dont il se servit plus tard avec un si grand bonheur et une science consommée. En ce temps-là, Girodet traversait Gênes, se dirigeant sur Rome, après avoir obtenu le grand prix. A Gênes, le jeune lauréat tombe malade, et Gros, dont la nature était toute de bonté et de dévouement, n'hésita point à faire transporter chez lui son camarade, pour le soigner. Girodet se rétablit et les deux jeunes gens se quittèrent.

La République avait, alors, en cette grande ville italienne, un représentant, Faypoult, chez qui Gros s'était fait accueillir avec bienveillance. De caractère attachant, de nature ouverte, d'agréable figure, il savait plaire et se faire des protecteurs de tous ceux qu'il connaissait. Faypoult ne l'abandonna point. Le jeune peintre fut présenté à Mme Bonaparte, voyageant pour rejoindre son mari, qui commandait les armées françaises contre les troupes autrichiennes. Gros ne cherchait qu'une occasion d'attirer l'attention sur lui. Il avait besoin d'argent, sa mère étant tombée malade à Paris ; et n'ayant que son fils pour soutien, elle lui écrivait des lettres éplorées, lui dépeignant sa pauvreté, en termes émus.

La réponse du jeune Gros mérite d'être connue. Il lui explique ses projets, il lui détaille ses espérances. C'est une partie de sa vie, et le début de sa gloire. Sa lettre est datée de Milan, 16 frimaire an V.

Je n'ai pu t'avertir du voyage que je viens de faire, tant le motif s'en est offert promptement. Il y avait déjà quelque temps que l'on s'attendait à recevoir à Gênes la citoyenne Bonaparte, femme du général en chef de l'armée d'Italie. Comme j'allais assez souvent chez le citoyen Faypoult, envoyé de la République française à Gênes, et qu'il avait quelque estime et amitié pour moi, je me recommandai à lui et à son épouse, pour me présenter à la citoyenne Bonaparte à son arrivée, dans la seule espérance de parvenir à faire le portrait du général, dont la gloire et les détails que l'on me donnait de sa physionomie ne faisaient qu'irriter ce désir. La citoyenne, épouse du général, arriva donc à Gênes, et Mme Faypoult me présenta à elle, mais après avoir déjà parlé de moi, avec plus de bonté que je n'en méritais. Elle me reçut de la manière la plus honnête, et commença d'elle-même à me dire qu'elle savait que mon désir était de me rendre à Milan et d'y prendre divers renseignements, pour composer quelques-unes des victoires de son mari (ce dont j'avais bien parlé à la citoyenne Faypoult, il est vrai, mais mon idée se bornait au portrait de Bonaparte) ; que si je n'avais pas d'occupations qui me retinssent à Gênes, elle m'offrait une place dans sa voiture. Je lui témoignai, le mieux que je pus, ma reconnaissance, et sur son offre, et sur ce qu'elle me disait des rapports qu'on lui avait faits de mon talent.

Mme Faypoult me dit d'apporter, le jour suivant, quelques-uns de mes ouvrages ; ce que je fis. C'était un portrait de famille, mari et femme et trois enfants, grands comme nature, dans le même tableau, et un autre d'un homme d'une physionomie sévère et fait comme j'entendais dire qu'était à peu près Bonaparte. Ces deux tableaux lui firent infiniment plus de plaisir que je n'osais espérer, et elle me dit aussitôt, d'un ton spontané de satisfaction : « Je vous emmène à Milan ; je vous emmène partout. » Sa première offre était par honnêteté et sur rapport, mais cette dernière, comme de persuasion sur mon compte. Elle resta quatre jours à Gênes. Le cinquième, je partis en

même temps qu'elle, dans la voiture du négociant André, qui fit notre lettre de change ; le ministre Faypoult l'ayant accompagnée jusqu'en cette ville, et ce négociant se rendant aussi à Milan, ce qui m'assura de la moins déranger, car, en premier, elle m'avait destiné une place dans sa voiture. Arrivée ici, elle me présenta, le lendemain, à son illustre époux, qui, bien que froid et sévère, me fit un accueil plus digne des arts que de moi. « Voilà ce jeune artiste dont je t'ai parlé, dit-elle. — Oh ! je suis charmé de le voir. Vous êtes élève de David ? etc., etc. Il a fait demander, dit le général, ce dessin (me montrant ce que faisait un officier d'artillerie, qui dessinait très véridiquement et assez spirituellement la prise du pont de Lodi) ; il veut le peindre ? Mais j'ai quelques autres beaux sujets que je vous ferai communiquer. — Ils appartiennent tous, répondis-je, à mon maître David, par ses grands talents. » Je lui rappelai ses divers chefs-d'œuvre. « Mais, lui dis-je, (en coupant une conversation où je me trouvais trop haut placé, puisqu'on parlait du célèbre David), en ce moment, plus près de vous que de lui, j'ai un grand sujet à traiter, ou du moins, c'est mon ardent désir. — Comment ? — Votre portrait », dis-je. Il fit une inclination de tête, légèrement et modestement. Je fus retenu à dîner. Aujourd'hui, j'ai rassemblé tout ce que j'ai pu, puisque j'arrive, pour être en état de commencer au plus tôt. Mme Bonaparte a voulu absolument me faire préparer un logement dans la même maison, qui est immense. Tu vois que je suis dans un chemin mille fois plus beau, qu'il ne m'était permis d'espérer.

Gros ajoute sur l'une des marges de cette lettre :

17 frimaire. — Je viens de commencer le portrait du général. Mais l'on ne peut même donner le nom de séance au peu de temps qu'il me donne. Je ne puis avoir le temps de choisir mes couleurs. Il faut que je me résigne à ne prendre que le caractère de sa physionomie, et, après cela, de mon mieux à y donner la tournure d'un portrait.

Mais, on me fait avoir du courage, étant déjà satisfait du petit peu qu'il y a sur la toile. Je suis bien inquiet de voir la tête à peu près faite.

Le travail de Gros, sa personne, son caractère ont plu à Bonaparte. Il reçoit le jeune peintre avec plaisir, lui permet l'accès de son cabinet ; et pour lui rendre facile la composition des tableaux en projet, il l'attache à son état-major, avec un cheval à sa disposition. Ainsi, Gros put assister à l'entrevue du général Bonaparte et du général Clarke, envoyé par le Directoire, pour demander au commandant des armées françaises des explications sur sa conduite en Italie. Clarke n'osa pas, et s'il l'eût osé, il est probable que le général, tout-puissant au milieu de son armée victorieuse et de ses généraux enthousiastes de son génie, l'eût fait arrêter. L'artiste, en ces mêlées furieuses des camps et des combats, emplit sa mémoire de tous les faits observés, des épisodes saillants des batailles. Loin de David, et livré à sa nature, il prépare, au spectacle des événements célèbres de la guerre, ses grands tableaux futurs. Enfin, il est adjoint, par Bonaparte, à la commission, envoyée dans les musées des villes conquises, pour y choisir les tableaux destinées à la France. Les municipalités italiennes se désolent. Elles craignent qu'on ne les dépouille entièrement, et elles offrent de l'argent aux commissaires, en échange des chefs-d'œuvre qu'ils devront respecter. Les commissaires repoussèrent la richesse et se conduisirent, d'ailleurs, en honnêtes gens.

Cependant Bonaparte quitte l'Italie ; Gros revient à Gènes et y continue ses portraits. Cette besogne, toujours pareille, le lasse à la fin. Il écrit son découragement à sa mère, lui rapportant les exigences

des modèles : celui-ci recommandant son habit ; cet autre, sa cravate, cherchant tous un motif d'être embellis ; ce qui exaspère Gros, qui les appelle ses *culs-de-jatte*, ne les peignant qu'à demi-corps. En ce temps-là, on se battait en Egypte, et il confiait encore à sa mère ses regrets d'être à Gênes, toujours ignoré, pendant que ses camarades, plus heureux, exposaient, à Paris, des toiles retentissantes. Le pays d'Egypte le fascine. Il aurait voulu y suivre Bonaparte, sous le soleil d'Orient, qui fait miroiter les couleurs ; voir les troupes musulmanes, les mamelucks aux brillants costumes, si chatoyants et si souples, qui eussent rendu belle sa peinture ; et l'on comprend son chagrin à cette exclamation. « Oh ! si au lieu de partir de Paris, Bonaparte était parti de Milan ! »

Ensuite, Gênes fut assiégée. Gros y subit toutes les souffrances d'un siège. Délivré, il s'empresse de revenir en France. Mais, à Marseille, il tombe malade, et assez gravement. Le siège a épuisé ses forces. On craignit pour sa vie, durant plusieurs jours. Sa jeunesse le sauva. Lorsqu'il s'installa dans Paris, il avait trente ans (1801).

Il prépara, tout de suite, son exposition au prochain Salon : *Sapho se jetant dans la mer, du rocher de Leucade*, tableau promis au général Dessoles, connu en Italie. Il avait achevé *Bonaparte à Arcole*, cette toile impressionnante, où l'on n'apercevait que Bonaparte sur le pont, la tête nue, le sabre d'une main, et tenant un drapeau de l'autre, montrant devant lui l'ennemi que l'on devine redoutable et terrible, l'ennemi dont l'artillerie ne cesse de vomir la mitraille qui balaye le pont, tandis que le visage tourné vers ses soldats noyés dans la fumée der-

rière lui, il les incite du geste à le suivre, afin de forcer le passage et de culbuter l'obstacle. Tous ceux qui virent le tableau admirèrent la composition de cette œuvre, si simple, et pourtant si éloquente, cette transfiguration héroïque du général qui veut passer malgré tout, et offre à ses soldats l'exemple du mépris de la mort. On y reconnaissait une facilité d'exécution, une verve, une fougue, qui semblaient avoir disparu, depuis les ouvrages d'après l'antique de David.

Sapho à Leucade ne fut point appréciée avec la même louange par les critiques de ce temps. Ils détaillent le tableau : Sapho, tenant sa lyre entre ses bras croisés sur sa poitrine, ferme les yeux et s'élance dans la mer. La scène se passe de nuit, éclairée d'un reflet de lune, qui monte à l'horizon, dans le fond de la toile. On ne contestait ni la mélancolie, ni la poésie qui se dégageaient du silence nocturne, sous cette pâle lumière, mais on blâmait la sécheresse de la peinture, la raideur de la muse lesbienne et la draperie sur l'épaule droite, si tendue, écrivaient *les Débats*, qu'elle semble « la corde à laquelle on a tenu accrochée la malheureuse modèle, qui a posé pour cette figure tombante [1]. »

Le nom de Gros se répéta dans le public. Bonaparte satisfait ne l'oublia pas. Le jeune peintre attendait, reprenant la miniature, lorsque ses recherches d'argent au fond d'une botte, qui lui servait

1. On rapporte que Gros, en Italie, songeant à cette œuvre et se promenant sur le bord de la mer avec le général Dessoles, durant la douce clarté d'une nuit éclairée de lune, sortit son mouchoir de sa poche et l'agita afin d'étudier, à cette heure-là, le ton de la couleur du blanc et celui des ombres. C'était le temps où, pour imiter Bonaparte, Léopold Berthier lui faisait faire son portrait, ainsi que Mme Bonaparte et Mme Visconti, son amie.

de coffre-fort, demeuraient infructueuses. Cependant, la *Bataille de Nazareth*, gagnée par Junot, fut mise au concours. L'esquisse de Gros fut primée, et il se disposait à la transporter sur une toile de quarante-sept pieds de long, disent les mémoires du temps, lorsque le premier Consul lui commanda secrètement de n'en rien faire, jaloux du renom que ce haut fait, ainsi présenté, donnerait à son lieutenant. C'est la « tempête à cheval » de l'Écriture, écrit Charles Blanc de cette œuvre du peintre. Les cavaliers turcs se précipitent furieusement sur les baïonnettes françaises qui, de leurs pointes, ensanglantent le poitrail des chevaux : quelques-uns des musulmans fanatisés se jettent dans la mêlée, pour y trouver la mort, ne cherchant même pas à combattre ; tandis qu'à l'arrière-plan s'avance à cheval le magnifique Junot, poussant la bataille devant lui. Vraie bataille, telle qu'un grand maître ose la peindre après l'avoir vue, conclut Charles Blanc ; car, pour donner de pareils coups de pinceau, il faut avoir fait soi-même le coup de feu. »

A quelque temps de là, Gros se promenait dans les galeries du Louvre. Il y rencontra le premier Consul. « Quelle œuvre vous occupe, en ce moment ? lui demanda Bonaparte. — J'attends vos ordres, lui répondit l'artiste. — Eh bien, reprit le général, on parle d'un tableau qui me représenterait au milieu des *Pestiférés de Jaffa* ; je vous en charge. » Denon avait déjà promis le sujet à Guérin, qui s'effaça avec une grande modestie, lorsqu'il apprit la commande faite à son camarade.

Gros composa d'abord un croquis. Mais le tableau qui existe n'en est point la copie. Dans le premier travail, le général prenait un pestiféré en ses bras, afin de rassurer tous les timorés. C'est là le fait

historique dont furent témoins d'illustres médecins, et Desgenettes, et Larrey, et Marclet. On le trouva trop brutal, peu digne du héros qu'il fallait célébrer. Le tableau peint est plus décoratif. Bonaparte s'avance au milieu des malades, les touchant de la main, à l'effroi des assistants. Il est suivi de son état-major, au milieu duquel on remarque Bessières, un mouchoir sur la bouche ; petite vengeance du peintre contre l'homme de guerre qui, arrivé aux honneurs, feignit de ne pas reconnaître son ancien compagnon d'Italie, rencontré dans la rue [1].

Ce fut un éblouissement inattendu dans le public, habitué aux œuvres compassées de David, que cette toile toute vibrante par les costumes chamarrés des généraux et leurs écharpes tricolores et les plumes blanches de leurs chapeaux et les torsades d'or des épaulettes, cette toile, où apparaissaient, en taches

1. Lisons ce que dit du tableau Théophile Gautier :

« Dans les *Pestiférés de Jaffa*, Gros n'a pas craint d'aborder l'horrible, cet effroi de l'art antique. Étrange sujet, en ce siècle de mythologie et d'histoire choisie, qu'un hôpital encombré de malades, de mourants et de morts. L'artiste a résolu ce problème d'une façon triomphante. Il existe une première esquisse des *Pestiférés* que Gros traça sous la dictée de Denon et où il reste fidèle à la vérité prosaïque. Ce n'était qu'un procès-verbal, et le peintre, s'abandonnant à son génie, en fit une épopée. Il renversa les murs de la chambre où s'était passé le fait historique et fit voir à travers les arcades moresques, percées à jour, la silhouette orientale de Jaffa. La scène, ainsi élargie, lui permit de rendre sensible aux yeux la grandeur morale du sujet. Vers le milieu de la composition, le général en chef, Bonaparte, touche, avec cette sécurité de l'héroïsme qui a confiance en son étoile, les bubons de peste d'un matelot à moitié nu et qui s'est soulevé à l'approche du général. Berthier, Bessières, l'ordonnateur Daure, le médecin en chef Desgenettes suivent Bonaparte, effrayés de sa sublime imprudence. Un officier, attaqué d'ophtalmie et les yeux bandés, se dirige à tâtons vers ce foyer rayonnant. Dans les angles, des malades sont soignés par des Turcs. Marclet, jeune chirurgien français, victime de son dévouement, soutient, mourant lui-même, un malade sur ses genoux. Des cadavres gisent çà et là sur les dalles, et des pestiférés, en convalescence, prennent des pains que les Arabes leur présentent. Certes, l'horreur tragique n'est diminuée en rien, mais il y a encore une certaine beauté dans cet entassement de corps expirants, ou déjà morts. L'artiste accepte la laideur, mais il ne la cherche pas, et il l'idéalise dans le sens touchant ou dramatique. Son tableau est comme celui de la peste, dans Virgile, et conserve encore les nobles couleurs de l'épopée. »

sombres, les chairs pantelantes des moribonds avec une perspective avivée par l'éclat d'un soleil d'Orient. La foule enthousiasmée ne discuta rien. Elle exalta cette œuvre si différente des autres, cette œuvre éloquente, passionnée, vivante, jusque dans la pâleur cadavérique des mourants. Les écoliers des Beaux-Arts acclamèrent l'artiste. Une délégation d'entre eux apporta, au Salon, une palme, qui fut accrochée au-dessus du tableau, et le public, suivant l'engouement général, couvrit le cadre de couronnes[1].

David, devant cette jeune gloire, qui se levait en dehors de son école, accepta le jugement du public et parut satisfait du triomphe de son élève. Il s'associa aux manifestations organisées, en l'honneur de Gros, et présida, ainsi que Vien, au banquet offert au triomphateur, le 2 vendémiaire an XIII. Girodet y lut des vers. La pièce se terminait par les suivants :

Poursuis ta destinée, espoir de notre école ;
Tu peignis dignement le fier vainqueur d'Arcole.
Vers les champs syriens prends un nouvel essor :
Ta Muse y cueillera les palmes du Thabor !

Guérin, alors en Italie, lui écrivit toutes ses admirations.

Néanmoins, quelque temps après, en des lettres à Gros, David cherchait à le détourner de cette voie,

1. De Charles Blanc, *Histoire des Peintres* : « Gros cependant était à Versailles où on lui avait prêté, pour peindre les *Pestiférés de Jaffa*, la salle du Jeu de Paume. Il s'y était enfermé, avait travaillé seul, malade, perclus de rhumatismes, tellement qu'il se faisait étendre sur des planches pour redresser et assouplir ses membres endoloris. Le lendemain de l'ouverture du Salon, son étonnement et son émoi furent grands en constatant son succès. »

Le *Journal des Débats* se montra fort mécontent d'avoir été devancé par la foule. Il n'avait pas prévu cet éclat retentissant.

si féconde et si glorieuse. Ces sujets de batailles, il les appelait des *futilités*, des tableaux de circonstance, et il adjurait le jeune peintre de revenir à la vérité, au noble art, d'après l'antique; de proscrire, de ses ouvrages, ces sabretaches, ces dolmans, ces plumes, ces uniformes flamboyants, ces mosquées, ces minarets en perspective, qui n'avaient rien de commun avec l'idéal qu'un artiste devait poursuivre. André Michel, en son étude sur David, rapporte quelques-unes de ces lettres. « L'immortalité, écrivait David à Gros, compte sur vos années. N'attirez pas ses reproches. Produisez du grand pour vous mettre à votre juste place. » Une autre fois : « La postérité exige de vous des tableaux d'histoire ancienne. » Et encore : « Le temps s'avance, et nous vieillissons. Vite, vite, mon bon ami, feuilletez votre Plutarque, et choisissez un sujet connu de tout le monde. » Et Gros, malheureux entre ces objurgations de son ancien maître, et sa nature et son talent de coloriste, qui l'attiraient vers les fastes de l'héroïsme contemporain, composait tous ses chefs-d'œuvre presque avec regret, tant s'imposait encore le prestige de David. La vie aventureuse menée, en sa jeunesse, dans les plaines de la Lombardie, au milieu de l'armée française ; sa camaraderie avec les officiers, toutes les heures de jour et de nuit passées au milieu des soldats et des camps, dans le pêle-mêle des uniformes, les jours de combat et les jours de revue, lui avaient appris les effets de lumière sur les objets observés, et il s'était épris de l'éclat, du relief, de la beauté que le soleil donne à tout ce qu'il enveloppe de ses rayons. La lumière l'avait créé ce qu'il était. Devait-il étouffer, en lui, cette révélation soudaine? Il avait vécu, enfin, non pas entre les quatre murailles d'un atelier, mais en

contact avec une foule agissante et bruyante ; il avait assisté aux enivrements d'une victoire, aux souffrances des blessés, aux agonies des mourants; et à ce spectacle impressionnant pour ses nerfs et pour ses yeux, il était devenu un artiste de génie. « Il avait reculé les limites du mouvement », écrit Charles Blanc. Pas une toile, exposée en ce temps-là, ne rendait sensible comme une des siennes, l'ardeur dans la lutte, le cliquetis des armes, les efforts et les cris des combattants. Et quel autre, plus que lui, connut la diversité des races, la conformation du visage, du crâne, des mains, des jambes, dans les individus de nation différente ? Ce sont là des dons qui s'imposent et qu'il faut admirer.

On les retrouvera plus tard, dans le tableau de la *Reddition de Madrid*, où l'Espagnol, parmi les Français, se distingue tout de suite ; dans celui de la *Bataille des Pyramides* ; de *l'Entrevue de Napoléon et de l'empereur d'Autriche* [1]. Mais le plus admirable de tous les ouvrages de Gros est, sans contredit, celui où le peintre représente l'empereur visitant le *Champ de bataille d'Eylau*. C'était en 1808 ; la toile était exposée au Salon. Bonaparte arrive, et tout ému

1. « Et de même la *Bataille d'Aboukir* où l'on remarque, dit Charles Blanc, la tranquillité du général en chef, au milieu du combat échevelé. On y remarquait un cavalier superbe et calme sur un cheval fougueux, Murat, gascon héroïque à qui tout devait céder une fois qu'il avait crié à ses escadrons : *Chargesse*. Partout, à droite et à gauche, on se frappe à tour de bras, d'estoc et de taille, avec le pistolet, le cimeterre, la baïonnette, le yatagan et le sabre. Mais lui, le général Murat, monté sur son cheval arabe, léger, vif et blanc, il l'arrête tout à coup et le force à courber gracieusement l'encolure, à porter beau... Mustapha, désarçonné, feint de se voir abandonné des siens. Son fils, pour lui sauver la vie, ramasse le sabre paternel et il le présente au général Murat, d'un geste plein d'ame, avec un regard que la passion illumine. Ce tableau n'était pas cependant le tableau de prédilection de Gros. Il lui préférait celui de la *Bataille des Pyramides*. Par l'entremise de la duchesse d'Orléans, il tâcha d'en reprendre possession, en le rachetant aux Bourbons de Naples, qui le laissaient moisir dans un grenier. »

devant cette page superbe, il appelle Gros, lui épingle sur la poitrine la croix de la Légion d'honneur, et le crée baron. Car, là, à Eylau, c'est lui, lui seul, plus encore que dans *les Pestiférés de Jaffa*, lui seul, qui est en spectacle ; lui, dont le regard s'allonge vers l'horizon couvert de neige, sous laquelle gisent les héroïques bataillons sacrifiés à sa gloire. Gros avait mis tant d'âme dans ce regard, tant de grandeur, dans cette contemplation éperdue et silencieuse, que l'empereur se sentit pénétré d'admiration, pour cette intuition profonde de sa propre pensée. Il revivait, là, cette minute de douloureuse songerie, devant l'écrasement de tant de vies humaines. La vérité, l'artiste l'avait saisie et l'avait traduite, si éloquemment, que le héros du tableau récompensa le talent d'une façon éclatante. Et ce n'était pas trop pour celui qui s'était élevé à la hauteur de son génie et en avait découvert les arcanes mystérieux. A partir de ce jour, jusqu'à la chute du grand homme, le pinceau de Gros lui fut réservé. On lui abandonna la coupole de Sainte-Geneviève pour la décorer de peintures allégoriques ; et l'artiste, marié à une jeune fille de famille distinguée et riche, Mlle Augustine Dufresne, fit alors figure dans le monde.

Il était haut de taille, les épaules larges, de noble figure ; le front un peu fuyant, couvert d'une chevelure brune abondante ; les yeux largement ouverts, brillant d'une vive étincelle d'intelligence ; les sourcils proéminents et bien marqués, la bouche d'abord souriante, épanouie, puis, avec les années, devenue mélancolique. L'enthousiasme, l'élan de la jeunesse, avaient insensiblement fait place en son visage, à une ombre de lassitude et souvent de désespérance. La renommée était venue, mais pas assez tôt pour

son rêve; et puis n'avait-il pas éprouvé quelque chagrin secret dont la trace existait en sa physionomie? Gros avait l'âme passionnée et tendre. Il avait besoin d'être aimé. Dans ses lettres d'Italie, il se plaint de sa solitude; il voudrait avoir sa mère près de lui, pour être encouragé, consolé, surexcité. L'âme des plus grands hommes, les âmes vibrantes comme celle de Gros, ces âmes d'artistes ont de ces faiblesses d'enfant, de ces aspirations inassouvies qui les rendent malades. Mais, comme chez l'enfant aussi, ce n'était que passage éphémère. Il revenait facilement à la gaieté, travaillait en causant avec ses amis, en recevant dans son atelier ses visiteurs, surtout des généraux qu'il avait connus en un grade moins élevé, et qui lui apportaient, pour ses tableaux futurs, les modèles de leur costume, de leurs décorations, de leurs armes.

Ainsi que beaucoup d'artistes, il eut, pendant quelque temps, une cellule dans l'ancien couvent des Capucins, qui s'étendait autrefois le long de la rue de la Paix. Franconi, dans le jardin, y avait établi un cirque; le gouvernement, la fabrication des assignats. Bientôt, toutes les cellules furent occupées par des peintres, ou par des sculpteurs. Girodet, dans un angle, et toujours mystérieux, s'était réservé la sienne où personne ne pénétrait. De l'autre côté, c'était Gros, laissant la porte ouverte, afin que le passant pût entrer chez lui; parlant haut, aussi bruyant à lui seul que tous ses amis. Et, là, on voisinait entre Bartolini, sculpteur florentin, et Granet, le peintre des cloîtres, et Dupaty et quelques autres. Gros s'y montrait en toilette négligée, avec des bottes à retroussis, dont il avait pris le goût et l'habitude dans les armées d'Italie, avec la queue de sa

chevelure, rejetée en arrière du front, et tombant très bas, dans le dos ; ce qui suscitait les sarcasmes de Mlle Mayer, lorsque Gros allait chez Prud'hon.

La renommée acquise, il ouvrit un atelier et fonda une école, s'établit rue des Fossés-Saint-Germain-des-Prés, aujourd'hui rue de l'Ancienne-Comédie, dans l'ancien foyer du Théâtre-Français, où l'on avait joué, au XVIIe siècle, les tragédies de Racine et les comédies de Molière. Parmi ses élèves, on remarquait Debuy, son préféré, puis Delestre, Coutan, Court, Larivière, Chopin, Destouches, Camille Roqueplan, Boussington, Bellangé, Riesener, Eugène Lami, Robert Fleury, Paul Delaroche, Charlet. Généreux, il défendit un jour à son *massier* de recevoir la rétribution mensuelle d'un élève qu'il avait surpris, dînant d'un morceau de pain sur les marches de l'atelier. Enfin, les médaillés des salons et les Polonais, dévoués à la France, ne lui payaient aucun tribut. Avec ses élèves il employait un langage pittoresque, même trivial et que tous pourtant aimaient à entendre. D'un paysage trop coloré il disait que l'auteur avait laissé « brûler son rôti » ; d'un tableau sans énergie, au contraire, qu'il fallait « remettre au four cette galette ». A d'autres qui se livraient à un dévergondage de peinture, il reprochait de ne parler que « patois »[1].

On a blâmé, en ses œuvres, en ses portraits surtout, un ton trop « excessif, fastueux, empanaché ». M. Delaborde, dans la *Revue des Deux Mondes*, cite, comme preuve, le portrait du général Fournier-Sarlovèze[2], celui du général Lasalle, celui de Jérôme,

1. C'est lui, enfin, qui disait, en parlant des chevaux de Carle Vernet comparés aux siens : « Un de mes chevaux en mangerait six des siens. »

2. Le général Fournier Sarlovèze y est peint, recevant, le poing sur la hanche, le torse cambré, la figure haut levée, la sommation de l'ennemi.

roi de Westphalie, et de Duroc et de Daru, en leurs costumes chamarrés de hauts fonctionnaires. Il y a, sans doute, une part de vérité dans cette critique. Mais, en un tableau d'apparat, en une œuvre d'art quelconque, ne sait-on pas que le relief ne se produit qu'en outrepassant la nature? L'image d'un modèle, si elle est servile, demeure effacée et sans caractère. L'artiste doit enfler les qualités, ou les défauts de son personnage, pour lui insuffler la vie sur la toile. Ainsi du statuaire; ainsi de l'écrivain. Il n'y a point d'œuvre vivante, s'il y manque le côté théâtral.

Gros, enfin, fut un miniaturiste habile. Son petit cadre donne toujours la sensation du grand, avec des tons ardents, en un dessin irréprochable. La miniature de Masséna fut toujours citée comme un chef-d'œuvre. Le général y est assis, près d'un guéridon à dessus de marbre blanc. Au dossier du fauteuil, sont suspendus le sabre et le ceinturon. Et les gants, et le chapeau orné de plumes, et la main gauche nue, tous ces accessoires y sont traités avec la précision que met un grand artiste à ne rien laisser d'imparfait.

Eh bien ! ce merveilleux peintre, qui malgré lui avait commencé la réaction contre David et indiqué une route nouvelle aux jeunes artistes, impatients de secouer le joug de l'auteur des *Sabines*, Gros, l'initiateur du romantisme, fut désolé, à la fin de sa vie, de cet essor nouveau donné à la peinture. Il revint, avec ardeur, aux héros de l'antiquité, cherchant à ressusciter les traditions laissées par David. Il se remit à peindre des Hercule et des Diomède, avec sa fougue habituelle, avec une « énergie sauvage », disent ses historiens. Il ne réussit qu'à s'attirer les sarcasmes de la jeunesse, qui avait rompu avec l'antique. On l'accusa d'avoir trop vieilli, de n'avoir

plus de talent, et il se laissa vaincre par le désespoir. Un matin, il sortit, s'en allant au hasard vers le fleuve. Arrivé à Meudon, en un lieu solitaire, où l'eau de la Seine était si peu profonde qu'un enfant eût pu la traverser à gué, il déposa son chapeau et son habit sur la rive, et il se plongea la tête dans l'eau pour mourir (25 juin 1835) [1].

Le musée du Louvre renferme, en tableaux de Gros, *le Champ de bataille d'Eylau ; François Ier et Charles-Quint visitant les tombeaux de Saint-Denis.*

En dessins :

François Ier et Charles-Quint visitant les tombeaux de Saint-Denis ; l'Incendie de Moscou, après la prise du Kremlin, magnifique dessin sur papier teinté. C'était le projet d'un tableau qui n'a jamais été fait. *Timoléon assistant au meurtre de son frère.*

Le musée de Versailles renferme *les Pestiférés de Jaffa ; la Bataille d'Aboukir ; la Bataille des Pyramides ; la Reddition de Madrid ; l'Entrevue des deux Empereurs ; la Nuit du 19 au 20 mars ; le Portrait de Charles X à cheval.*

De M. Delestre : *Gros et ses ouvrages.*

« Gros répétait souvent aux dessinateurs : il faut procéder par ensemble : ensemble de mouvement, de longueur, de lumière et d'ombre, ensemble d'effets. Vous ne devez

1. A la révolution de 1830, dit Charles Blanc (*Histoire des Peintres*), les batailles de Gros, que la Restauration s'était bien gardée de mettre en évidence, reparurent dans tout leur éclat et furent exposées au Luxembourg devant une foule ardente. Les jeunes gens qui n'avaient pas vu les *Pestiférés de Jaffa* furent saisis du même enthousiasme que le public de 1804, et le tableau devint l'objet d'une seconde ovation, aussi brillante que la première. Au bruit de l'admiration générale, Gros se rendit au Luxembourg, et comme il montait l'escalier du musée, il rencontra Gérard qui le descendait. « Eh bien, que se passe-t-il ? » demanda Gros. Gérard eut un accès de franchise et il ne put retenir cette familière exclamation : « Eh ! mon cher, tu nous as tous mis dans le *pot au noir.* »

A la fin de sa vie, il avait pris des habitudes étranges. En son étude sur David, Delescluze raconte que cet homme, à qui le talent assignait un rang élevé dans la société de son temps, passait parfois ses heures de loisir à jouer aux dames avec les obscurs habitués d'un café.

pas vous occuper d'une portion sans regarder le tout.... Faites-vous la tête ? regardez les pieds et ainsi du reste. Selon ce précepte, il ne laissait poser le crayon blanc, sur un papier coloré, qu'après l'achèvement complet du travail de l'estompe, en réservant toujours le ton même de la feuille entre la lumière et l'estompage surajoutés, de façon à utiliser la demi-teinte toute faite. Il résumait ainsi ce système : conduisez simultanément chaque partie, de telle sorte que si votre besogne venait à être interrompue, il y ait homogénéité dans chaque partie, quel qu'en soit le degré d'avancement.

« Gros recommandait instamment, à ceux qui peignaient d'après nature, de dessiner avec soin le modèle, avant d'employer le pinceau. Il ne tenait aucun compte du coloris s'il ne revêtait de belles formes. Chose singulière, son émule Girodet, grand admirateur de l'antique, parlait incessamment à ses élèves de la nécessité de chercher des teintes riches et brillantes. Chacun de ces maîtres se défiait sans doute de sa prédisposition particulière et voulait ainsi prémunir l'inexpérience d'un commençant contre une influence exclusive. Gros estimait plus un éloge adressé, en sa personne, au dessinateur, qu'au rival de Titien et de Rubens. Le professeur ne négligeait pas cependant la richesse offerte par la chimie moderne, pour augmenter les ressources du pinceau. Quand il voyait une palette trop peu garnie, il témoignait son mécontentement par ces paroles : « On ne fait pas de peinture à la spartiate. »

§ 4. — Guérin

Pierre-Narcisse Guérin [1] ne fut point élève de David, mais à l'examen de ses œuvres, il semble qu'il soit sorti de l'atelier du grand artiste. Regnault fut son maître, et jamais on ne vit élève s'inspirer plus servilement de la doctrine académique dont

1. Né à Paris (1774) ; mort à Rome (1833).

procèdent les ouvrages distingués, mais non les grands artistes. Aucun de ses tableaux ne possède la verve, l'originalité, l'éclat de ceux des grands maîtres, quoique la vogue les ait consacrés, à leur nouveauté. La critique est presque unanime à reconnaître, aujourd'hui, que Guérin ne fut ni dessinateur, ni coloriste ; mais il sut choisir ses sujets, grouper ses personnages, adapter leur attitude au rôle qu'il leur imposait. La correction et l'élégance furent ses principales qualités. Ses thèmes sont simples ; les scènes qu'ils représentent, très claires et presque toujours tragiques, ou passionnées. Le lieu n'en est point vaste, et rétréci jusqu'à l'espace absolument nécessaire. On sent qu'il craint la défaillance de sa pensée, ou de sa main. Devant chacune de ses toiles, on se pourrait croire en un théâtre où des comédiens jouent une pièce attachante. Ses contemporains, au surplus, l'accusent de n'avoir étudié l'expression des visages, que sur les acteurs qu'il venait entendre au théâtre. S'il fut célèbre, sous le Consulat, il le dut moins à un grand talent qu'aux passions du moment, ou aux épreuves subies par les victimes de la politique jacobine, dont son pinceau retraçait l'image.

En 1799, lorsque les émigrés, revenus en France, trouvaient leur foyer désert, leur famille décimée, leur fortune anéantie, il expose un tableau où ceux qui s'étaient exilés par force, nobles et grands propriétaires royalistes, découvrirent une allusion à leur misérable aventure. Guérin suppose un Romain, un proscrit de Sylla, Marcus Sextus, personnage imaginaire, rentré à Rome, et dans sa maison, au lieu d'ouvrir les bras à sa femme et à sa fille dont il a été séparé pendant des années, il arrive devant une couche funèbre où gît le corps d'une morte, sa

femme, près de sa fille écrasée par le désespoir, au pied du lit. Ce Romain ne rappelait-il pas l'émigré, errant, pauvre et désemparé, en sa patrie retrouvée? Il n'y a plus de joie pour lui, plus de bonheur. Pendant son absence, la haine et la rage des sectaires avaient détruit tout ce qui, jadis, constituait sa vie heureuse. Personne ne s'y trompa. La foule assiégea le tableau, exposé au salon, et manifesta hautement son admiration. On avait oublié le crime des royalistes. On ne se souvenait que de leurs souffrances et de leur malheur. Les salons de la bonne compagnie s'ouvrirent au jeune peintre. On lui fit fête. Les grandes dames voulurent le connaître et le reçurent à dîner. Les théâtres suivirent l'engouement général, lui accordèrent l'entrée gratuite de leur salle, et les émules de Guérin décidèrent de couronner le tableau, d'une palme que l'un d'eux, Hennequin, l'auteur d'*Oreste*, accrocha au fronton du cadre. Mme Bourdic-Viot, enfin, dans son enthousiasme, inscrivit sous la toile, le quatrain suivant :

Au pied de ce sombre tableau,
L'envie a déposé ses armes.
La critique éteint son flambeau ;
Le sentiment verse des larmes.

Et, alors, à son entrée dans une salle de spectacle, les applaudissements éclataient aussitôt et ne cessaient qu'au lever du rideau, pour recommencer, dans les couloirs du théâtre, pendant les entr'actes. Et il n'avait que vingt-cinq ans!

Tous ces honneurs l'enivrèrent ; il goûtait, sans trop de répulsion, cet empressement mondain. Il répondit aux invitations. On se le montra dans les salons. Il put se croire un grand homme. Et on le

vit chercher de nouveaux succès dans le choix d'un sujet, qui plairait encore à la foule. Il y réussit, en peignant *Phèdre accusant Hippolyte devant Thésée*. Scène scabreuse, plus émouvante que celle des tragédies grecques, que celle de la tragédie de Racine. Le peintre avait placé le fils en face de Thésée, son père, en face de Phèdre, l'épouse criminelle ; et cette femme l'accuse, lui Hippolyte, d'un crime abominable dont il doit se justifier ; et s'il démontre son innocence, il déshonorera son père, car il précisera les gestes, il répétera les paroles coupables de l'épouse incestueuse. Ce que le poète, par décence, ne pouvait mettre dans la bouche des acteurs, le peintre le faisait sentir sur les traits de leur physionomie ; et le courroux de Phèdre, et sa passion déçue, et la douleur résignée de Thésée, et la retenue respectueuse d'Hippolyte. Leur attitude parlait pour eux. Il semblait que l'on entendît les paroles qui devaient s'échapper de leurs lèvres. On devenait témoin de l'émoi de ces personnages, de la douleur, de la haine, qui bouleversaient leur âme. Et puis, en ces temps où la foi conjugale avait été si souvent lésée dans le foyer privé d'un mari en exil, d'un mari fixé à l'armée, ce tableau rappelait toutes les chroniques scandaleuses de l'époque. Il s'offrait, comme un récit plus attachant qu'un autre.

Cette œuvre d'à-propos souleva donc l'enthousiasme du public autant que le proscrit de Sylla. Roger, dans une pièce en vers, d'un acte, jouée au Théâtre-Français, y voulut intercaler cette tirade :

Me voici de retour ! Oh ! quelle foule immense !
Tout Paris, au Salon, s'est réuni, je pense.
Surprise avec raison, j'interroge ; on me dit :
Que le jeune Guérin, Guérin dont le *Proscrit*

Du plus rare talent semblait l'effort suprême,
Dans un nouveau tableau s'est surpassé lui même.
J'entre, et vois tout le monde interdit, étonné,
Fixé sur un seul point, d'un seul côté tourné.
Chacun cherche un tableau ; personne ne le quitte.
C'est Phèdre ; c'est Thésée et le noble Hippolyte,
Dit-on de toutes parts. J'en approche un moment ;
Quel effet, quel prestige, et quel enchantement !
J'ai cru, je l'avouerai, voir leurs bouches muettes
Prononcer les beaux vers du plus grand des poètes,
Et par l'illusion de ce tableau divin
Entendre encore Racine, en admirant Guérin.

Il n'avait pas voulu être peintre. Sa famille avait dû le pousser dans cette voie, et il avait suivi cette carrière avec application, avec zèle, sans qu'une heure d'inspiration géniale sonnât pour lui. Il ne fut jamais médiocre, mais jamais non plus supérieur. Un de ses historiens a dit de lui, qu'il ne devait être placé qu'au degré où finit le talent. Il remporta cependant le prix de Rome et il dut attendre que l'Académie de France, supprimée par la Convention, fût rétablie en Italie, pour aller y séjourner le temps réglementaire. Guérin fut un peintre sage, observant les règles apprises dans les écoles. Il savait s'en servir, ou plutôt les exploiter au profit de sa renommée, parce qu'il était judicieux, instruit, inspiré par ses lectures et ses observations, faites dans le monde et au théâtre [1].

1. La biographie de Didot parle de lui en termes bienveillants : « Causeur spirituel, dit son biographe, connaisseur en musique, bon chanteur, Pierre Guérin fut recherché du monde dont il aimait les distractions et se plaisait surtout dans un petit cercle d'amis, particulièrement dans la famille des Didot. Le jour de la fête de Pierre Didot, Pierre Guérin lui offrit un charmant petit tableau, représentant le génie de l'amitié s'appuyant sur deux pierres, l'une grande, l'autre petite, par allusion à la taille des deux amis. Mais les longues soirées et les distractions de la société nuisaient à ses travaux, comme elles ruinaient sa santé, qui fut toujours chancelante. Sa taille était petite et sa constitution plus que délicate. Sa physionomie d'une extrême

Delacroix, qui avait passé dans son atelier, écrivait de son ancien maître, en raillant sa doctrine : « Nos maîtres, pour donner de l'idéal à une tête d'Égyptien, la rapprochaient du profil d'Antinoüs. Ils disaient : « Nous avons fait notre possible, mais « si ce n'est pas plus beau encore, grâce à notre « correction, il faut s'en prendre à cette nature baro- « que, à ce nez épaté, à ces lèvres épaisses, qui sont « des choses intolérables à voir... » Ces diables de nez crochus, de nez retroussés que fabrique la nature les mettaient au désespoir [1]. »

C'était un besoin, si ancré en Guérin, de se rapprocher de l'antique, dans toutes ses œuvres, que les portraits, issus de son pinceau, ne donnent point la physionomie exacte du modèle, mais un visage arrangé, et combiné avec la beauté grecque [2]. On a, de lui, le portrait d'une dame, en costume campanien, exprès choisi, afin de modifier, à son gré, l'expression de la figure, et de l'entourer d'accessoires tirés de l'antique. On peut le remarquer, enfin, dans son tableau de *Didon narrant à Enée ses déceptions d'amante*. Les broderies de la robe, les bijoux, les tentures, les incrustations du pavé, les enroulements de la balustrade de la terrasse où se passe la scène, tous ces détails sont empruntés à

finesse a été bien reproduite dans le portrait en pied, peint par Robert Lefèbvre et dans le buste en marbre, sculpté par Dumont. Son talent semble s'être ressenti de son organisation physique. En général, il préfère les scènes sentimentales aux actions passionnées. Guérin lisait beaucoup. Il était parvenu aussi à bien écrire lui-même. Sa correspondance était pleine de naturel et d'agrément. Guérin n'avait que des collatéraux éloignés. Il légua presque toute sa petite fortune à trois cousines qui vivaient, l'une d'un travail stérile, les autres de l'enseignement des arts. Une petite réserve servit à doter deux filleuls de Guérin, et un artiste à qui il laissait 700 francs de rente, comme un hommage à la vertu, au talent, au malheur. »

1. Il eut pour élèves des peintres qui ne lui ressemblent nullement ; Géricault, Delaroche, Delacroix, Scheffer.

2. C'est ainsi qu'il peignit Henri de La Rochejaquelein, en véritable statue d'Apollon, enserrée tant bien que mal dans les habits d'un Vendéen.

l'ornementation grecque. Et c'est pourquoi on a pu dire que si Guérin n'était pas l'élève de David, il était assurément digne de l'être [1].

Il mourut à Rome en 1835.

§ 5. — Prud'hon

A Cluny, vivait, en 1758, un maçon très pauvre qui avait douze enfants. Il lui en naquit un treizième, ce fut Pierre-Paul Prud'hon. Un moine de l'abbaye se chargea de son éducation, parce qu'il reconnaissait en lui un caractère doux et tendre, une âme sensible dont souffrit, toute sa vie, le malheureux artiste. Prud'hon démontra bientôt de rares aptitudes pour le dessin, qui furent encouragées et soutenues par les moines. Grâce à eux, l'intéressant enfant fut envoyé à Dijon, à l'académie de peinture que dirigeait alors François Devosges, et bientôt Pierre-Paul dépassa tous ses émules. Mais Paris l'attirait, espérant qu'un séjour dans la grande ville donnerait plus d'essor à son talent, et il écrivit son désir à M. de Joursanvault, amateur éclairé des arts, grand propriétaire de sa province, devenu son protecteur.

Il lui indiquait la nature des études qu'il ferait à Paris [2].

« J'y dessinerai beaucoup, écrivait-il, 1° d'après l'antique pour prendre de belles formes, avec l'ana-

1. Un de ses historiens a dit de lui : « Son caractère était digne de son talent : froid au premier abord ; mais il avait de la sensibilité. Suivant l'état de sa santé, qui était précaire, il était gai ou mélancolique. Sa conversation était substantielle et piquante. Il écrivait facilement et d'une manière agréable. Enfin, par sa modestie sincère et la douceur de ses mœurs, il s'était fait de nombreux amis. On a fait de ses tableaux de charmantes copies pour la manufacture de Sèvres. »

2. *Abécédaire* de Mariette, t. III.

tomie pour en connaître les précisions ; d'après nature, pour en saisir les finesses et réduire, si je puis, le tout dans mon dessin ; 2° je comparerai ensuite l'un avec l'autre, soit pour en connaître les rapports, soit pour en démêler les défectuosités. Outre ce, je consulterai souvent les grands maîtres, tels que Raphaël, Titien, Rubens, les uns pour les grâces, l'élégance du dessin, la finesse et le naturel sublime de l'expression ; les autres, pour l'art ravissant du coloris, la belle ordonnance de la composition, la magie du clair-obscur, etc., etc... Enfin, je tâcherai de tirer parti du tout, suivant la portée de mon génie. Qu'en pensez-vous, monsieur? Il me tarde de mettre à exécution toutes ces choses. Plus la violence de mon désir me presse, plus je m'ennuie à Cluny. »

A Cluny, c'est-à-dire en sa province, dont il n'était point encore sorti.

Cette lettre lui donna satisfaction. Il passa trois années à Paris, de 1780 à 1783, disent ses biographes. Puis, revenu à Dijon, il remporta le prix que l'école Devosges attribuait, chaque année, au concours, pour envoyer le lauréat à Rome. Imitation de ce qui se passait à Paris.

A Rome, Prud'hon refusa de s'inféoder aux doctrines de Lagrenée, directeur de l'Académie de France. A l'art académique il trouvait une sécheresse qui le rebutait. Il s'abandonna aux préférences de ses instincts d'artiste, étudiant Raphaël, Léonard de Vinci, tous ceux dont il admirait la grâce, la suavité, l'élégance du pinceau. C'étaient ces qualités vers lesquelles tendait son âme, pétrie de sensibilité et de tendresse. Son rêve, son idéal, se plaisaient aux conceptions allégoriques où pou-

vait s'épancher son besoin d'amour et de justice. Il recherchait la beauté, dans l'expression poétique d'une idée, fût-elle même un peu nuageuse, fût-elle développée en une atmosphère vaporeuse où la forme ne se révélait qu'en des contours imprécis. Ce n'était ni le mouvement des personnages, ni la couleur, étendue sur la toile, qu'il appréciait dans les grands tableaux des musées de Rome, c'était la pensée de l'artiste, c'était le poète, qui s'était servi de sa palette pour démontrer l'ingéniosité de sa conception. Et tel fut Prud'hon, en toutes ses œuvres[1].

Oh ! qu'il était loin de l'école dominante en peinture, en ce temps-là, et que d'obstacles il accumulait ainsi contre le succès. Il en avait besoin pourtant, très besoin, s'étant marié de bonne heure[2], à peine sorti de l'adolescence, et malheureusement mal marié, éprouvant à son foyer tous les soucis de la pauvreté et d'une incompatibilité avec le caractère de sa jeune femme. De plus, il avait deux enfants ; et fixé à Paris, en 1789, il fut obligé, afin de

1. Delacroix a écrit de lui (*Revue des Deux Mondes*, nov. 1846) : « Le véritable génie de Prud'hon, son domaine, son empire, c'est l'allégorie. Sur ce terrain, il retrouve ses mérites dans toute leur force. Les défauts de sa manière y sont moins sensibles et deviennent presque des qualités. Comme parmi ses allégories, il préfère ordinairement celles qui présentent des images gracieuses, le charme de son exécution fait oublier les incorrections du dessin et la monotonie des teintes. Ce ton vaporeux, cette espèce de crépuscule dans lequel il enveloppe ses figures s'empare de l'imagination et la conduit sans effort dans un monde qui est de l'invention du peintre. »

2. Mais, avant tout, il n'obéissait qu'à ses propres inspirations, et méprisait le bruit que d'autres recherchent. Une lettre écrite de Rome à un ami de Dijon, M. Fauconnier, nous révèle tout son caractère : Vous voulez, mon ami, écrivait-il, que je vous parle des peintres qui sont arrivés à Rome quelque temps avant moi. De tous ceux-là, et même de tous ceux qui y sont depuis quelques années, M. Drouais est celui qu'[illegible] plus. Il suit la manière de M. David et recherche tout ce qui peut [illegible] éblouir les yeux de ceux qui n'ont pas le sentiment fier et délicat. Le désir violent de faire du fracas et l'ambition de la gloire et des applaudissements sont les guides qui le mènent... M. Drouais joint à une grande facilité de pinceau tout ce que j'ai dit cy-dessus (le brillant du coloris, l'effet du clair-obscur, la variété gousteuse (*gustosa*) des teintes). Il lui manque le reste.

subvenir aux besoins de sa famille, de chercher des travaux chez les confiseurs, chez les marchands, dont il dessina les étiquettes, les têtes de lettres, les coins de prospectus. Il songeait peu, alors, aux grandes toiles de peinture qui auraient pu faire connaître son nom et lui attirer la sympathie des amateurs. Ses petits dessins, sur toutes ces feuilles commerciales, ne passèrent point inaperçus quand même. Les peintres, ses camarades, ne discernant point un rival dans l'artiste malheureux et réduit à cette besogne ingrate, louèrent avec exagération la finesse des dessins allégoriques, que Prud'hon inventait pour satisfaire la vanité de ses clients. Les libraires lui vinrent demander ensuite d'illustrer les éditions de leurs livres. Il composa des dessins pour *l'Art d'aimer*, pour *la Tribu indienne* de Lucien Bonaparte, pour *Daphnis et Chloé*, *l'Imitation de Jésus-Christ*, *Paul et Virginie*, *la Nouvelle Héloïse*, et il démontra, une fois de plus, ce que peut le talent partout où il s'applique. En ces infimes dessins de livres, en ces vignettes commerciales, on découvre une pensée poétique, un caractère de grandeur, que les grands tableaux le plus souvent ne réalisent point.

N'importe ! il restait toujours inconnu de la foule. Ses premières toiles exposées n'avaient produit aucun effet. David seul régnait dans les arts, et personne n'estimait la manière du jeune peintre : *l'Amour séduisant l'Innocence ; la Sagesse et la Vérité descendant sur la terre ;* puis une jeune femme accompagnée de son enfant, la sienne peut-être ! David disait : « Celui-là a son genre à lui. C'est le Boucher, le Watteau de notre temps. Il faut le laisser faire. Cela ne peut produire aucun mauvais effet, aujourd'hui, dans l'état où est l'école. Il se trompe, mais il n'est pas donné à tout le monde de se trom-

per comme lui. Il a un talent sûr. Ce que je ne lui pardonne pas, c'est de faire toujours la même tête, les mêmes bras, les mêmes mains. Toutes ces figures ont la même expression, toujours la même *grimace*. Ce n'est pas ainsi que nous devons envisager la nature, nous autres, disciples et admirateurs des anciens. » (Delescluze : *David et son temps*.)

Prud'hon s'occupait-il de ce que pensait David ? sans doute, il n'en avait cure. Toujours en proie à la misère, toujours obsédé des soucis de son ménage, il vivait malheureux, sortait peu, enclin au désespoir, et parfois résolu à se tuer, pour se délivrer de l'épouvantable existence qu'il menait avec sa femme. Dans ses moments les plus sombres, il prenait ses enfants sur ses genoux, les comblait de caresses, les posait ensuite devant son chevalet, et les peignait avec amour, dans toute leur naïveté et leur insouciance. Il quitta même Paris, durant un temps, et se réfugia en Franche-Comté, chez des amis. Là, il connut Frochot, qui devint plus tard préfet de la Seine. Le fonctionnaire et le peintre continuèrent de se voir. Frochot, estimant le caractère loyal et bon de l'artiste, le recevait souvent à sa table. Un jour, le préfet lui cita une phrase latine qui se rapportait au sujet de leur conversation :

> ..... *raro antecedentem scelestum*
> *Deseruit pœna...*

Excité par l'idée contenue en cette maxime, Prud'hon conçut tout de suite un sujet de peinture. Il demanda la permission de se retirer quelques instants dans la pièce à côté, et il y traça fiévreusement l'esquisse de son immortel tableau, qui est au Louvre : *la Justice poursuivant le crime de Caïn, après*

la mort d'Abel. Frochot approuva le dessin et encouragea le grand artiste à en faire une belle œuvre [1].

Sa vie cependant ne cessait d'être triste et soucieuse. L'aisance ne lui arrivait pas, malgré ses travaux acharnés, et il souffrait, sans répit, du caractère tyrannique et acariâtre de sa femme [2]. Ses amis

1. Théophile Gautier, dans son étude sur le musée du Louvre, consacre une page éloquente à l'œuvre de Prud'hon :

« En arrivant à Prud'hon, nous entrons dans une sphère où l'influence de David ne se fait plus sentir; Gros lui-même la subissait. Nous nous trouvons en face d'un génie neuf et prime-sautier, qui cherche l'idéal tout seul et par d'autres routes. Au milieu de son temps, Prud'hon est un fait imprévu. Il a créé une grâce nouvelle et trouvé une veine de beauté inconnue. Sa manière de comprendre l'antique diffère complètement de celle de ses contemporains. Les statues que les élèves de David dessinent avec une sécheresse sculpturale, il semble les voir au clair de lune, argentées de molles lumières, baignées d'ombres et de reflets, ondoyantes, effumées sur les contours, enveloppant et noyant leurs lignes dans une vague brume. A la mythologie de l'Empire, il applique le flou du Corrège. Il a la vapeur, le mystère, la rêverie et aussi un divin sourire qui n'appartient qu'à lui. Mais n'allez pas croire à un talent efféminé ; Prud'hon sait, quand il le faut, être mâle, sérieux et grand.

« Quoi de plus tragique que la *Justice et la Vengeance divines poursuivant le crime* ? Sur un site sauvage, obstrué de pierres et de ronces, une lune, large et pleine, verse une lueur livide et semble se suspendre au ciel, comme une lampe révélatrice. Argenté par ses pâles rayons, le corps de la victime gît à terre, dans l'abandon de la mort, comme un autre Abel tué par un autre Caïn. Ses formes élégantes et pures, sa belle tête, renversée au milieu d'un flot de cheveux, font un contraste frappant avec le type ignoble, bas, presque bestial du meurtrier qui s'éloigne, la main crispée sur son poignard sanglant. Le crime vient à peine d'être commis, et, déjà, dans le ciel, sillonnant l'air de leur essor rapide, les divinités vengeresses planent, les ailes ouvertes, les draperies volantes, prêtes à fondre sur l'assassin tremblant. L'une tient une torche dont la lueur jette un reflet rougeâtre dans la froideur du clair de lune ; l'autre serre sur son cœur les balances de la loi et le glaive qui punit les coupables. La tête de la Vengeance ou de la Nemésis, si ce nom antique vous plaît mieux, éclairée à demi par la torche, est un chef-d'œuvre de couleur et de modelé. Celle de la Thémis exprime une sévérité calme, une indignation sérieuse d'un caractère tout divin.

« Quoique la scène se passe dans le monde allégorique, elle prend, par la vérité de la couleur et de l'effet, un aspect de réalité surprenant. Ces larges ombres, ces reflets vagues, ces lumières pâles accrochées aux contours des objets et des figures, produisent un effroi involontaire et le frisson du meurtrier vous gagne. Nous ne savons rien de plus beau et de plus grand style, dans aucune école, que ces deux déesses qui glissent d'un air si sûr et si tranquille, à travers l'air bleu de la nuit ; rien de plus dramatiquement sinistre que la silhouette de l'assassin et de plus touchant que la victime.

2. Voici la lettre qu'il adressait alors, le 7 vendémiaire an XII, à M. Denon,

affligés le poussaient à une séparation, qui lui rendrait sa liberté et affranchirait son talent des nombreux soucis qui l'opprimaient. Tout, plutôt que la servitude, qui empêchait l'essor de son génie. Il s'y résolut et obtint judiciairement sa séparation. Désormais libre, il connut des jours plus heureux, malgré les charges qu'il avait assumées, la pension mensuelle à payer à sa femme pour l'éducation de ses enfants. Les privations, le travail âpre et prolongé, lui importaient peu, dans son indépendance morale, enfin recouvrée. Il était de ceux qui, vivant solitairement avec eux-mêmes, et ne comptant que sur eux, n'ont d'autre bonheur que la tranquillité de l'esprit et les satisfactions paisibles du cœur.

Il traversa le temps du Consulat, toujours inconnu et toujours obscur. En 1808 seulement, son nom acquit un peu de célébrité, après l'exposition du *Meurtre de Caïn* et de son *Zéphir* se balançant au-dessus d'une fontaine. Bonaparte admira l'œuvre du peintre et le décora de la Légion d'honneur. Mais l'envie commença à mordre cette renommée naissante. On rabaissa ses grandes œuvres, louant

surintendant des beaux-arts... Il demande qu'on le débarrasse de sa femme et il ajoute : « Sans la considération particulière qu'ont pour moi mes confrères, ils auraient, dans le temps, porté des plaintes au ministère de l'intérieur, — il habitait alors au Louvre, — pour écarter quelqu'un dont la méchanceté soutenue récidivait journellement tout ce qui pouvait leur être désagréable et incommode. MM. Girodet et Meynier ne l'ont que trop éprouvé puisque le premier s'est vu forcé, étant au Louvre, de transporter son travail et son atelier aux Capucins, place Vendôme. Il était temps pour le second, dont l'extrême bonté a soutenu la patience, que je la misse hors de chez moi, car il était excédé de ses invectives, de ses criailleries et du tapage qu'elle ne cessait de faire au-dessus de chez lui. Et combien n'était ce pas désagréable et fâcheux pour moi, qui suis sensible et aime la paix, d'avoir à répondre à des plaintes trop justes, réitérées à chaque instant, auxquelles il n'était pas possible de faire droit, avec un être de l'humeur et du caractère de celui-là... D'après ce, on sait combien une telle femme est un objet insupportable et scandaleux, dans un lieu comme la Sorbonne, et combien j'ai de raison de solliciter un ordre du ministre, pour l'empêcher d'y remettre le pied. » MARIETTE, *Abécédaire*, t. VII.

surtout les dessins, faits jadis pour le commerce. Il ne fut, pour ses rivaux, qu'un dessinateur de vignettes, qu'un inventeur de devises ingénieuses et agréables. On les disait merveilleuses, adorables. On ne parla plus que des premiers travaux de l'immortel artiste, dès que son nom s'imposa à l'admiration du public. On lui enlevait ainsi les portraits que les grands personnages de l'Etat auraient pu lui demander. Eh ! quoi, se faire peindre par un dessinateur à la plume, par le graveur de tant de petites esquisses, y songerait-on [1] ?

L'infortuné allait avoir une compensation à toutes ces misères dans le dévouement et l'affection d'une jeune femme. Greuze venait de mourir (1805) et l'une de ses élèves, Mlle Mayer, s'adressa au peintre, qui se rapprochait le plus du genre de son vieux maître. « Enlevez à Prud'hon, a-t-on dit, le style, l'idéal, la poésie de ses conceptions, le grand art qui ennoblit toutes ses œuvres, vous retrouverez la grâce et l'élégance de Greuze, un peu de la sensualité et de la coquetterie de sa palette. » Prud'hon accepta de diriger les études de la jeune femme qui venait à lui. Elle avait vingt-huit ans, était douce, bonne, enjouée ; et si jamais il s'attachait à elle, il sentait bien qu'il n'éprouverait plus les soucis de sa première union. Entre eux, dans les commencements, il n'y eut que des relations de professeur à élève. Dans la suite, lorsque Prud'hon obtint un logement en Sorbonne, Mlle Mayer, devenue maîtresse de sa fortune par la mort de ses parents, put se faire attribuer un atelier contigu à celui du pein-

1. On a de lui, cependant, deux beaux portraits souvent cités : celui de Mme Copia, la femme du graveur ; celui de l'impératrice Joséphine, si remarquable par son expression alanguie de créole.

tre ; et, depuis lors, elle passa toutes ses journées en compagnie du maître, s'occupant du ménage, dînant avec lui, assistant aux visites des amis, animant, de son rire provocant, la conversation, faisant valoir les œuvres de celui qu'elle admirait et qu'elle aimait déjà. Brune, vive, passionnée, dit Charles Blanc, elle avait un caractère fort gai, un regard malicieux, un sourire agréable qu'éclairaient de belles dents. Napoléon, grâce à elle, sans doute, voulut que Prud'hon donnât des leçons de dessin à la jeune impératrice, Marie-Louise, et le berceau de l'enfant impérial attendu fut exécuté, d'après une esquisse du peintre. Grâce à elle, enfin, les riches amateurs se montrèrent dans l'atelier de Prud'hon. Le comte de Sommariva y vint commander des tableaux, et Talleyrand le visita quelquefois.

Bientôt, Prud'hon donna son cœur à cette séduisante amie, et leur vie s'écoula heureuse dans cette communauté de labeur et de rêve. L'artiste s'abandonna à cette continuité de douce quiétude. Il se plaisait à ce point chez lui, qu'il n'en voulait plus sortir, qu'il passait des semaines, sans quitter son chevalet ; et il fallait que Mlle Mayer usât de mensonges, et le forçât à rompre cette claustration volontaire, aussi nuisible à sa santé qu'à l'élaboration de son œuvre. Elle lui affirmait que l'un de ses jeunes amis, un débutant, l'attendait, le voulant consulter sur un tableau entrepris, et elle le forçait à s'habiller pour cette visite qu'elle seule avait imaginée. Tant que dura cette cohabitation, l'un et l'autre vécurent des jours remplis d'ineffables jouissances. Leur affection se doublait d'attentions câlines, et rien ne faisait prévoir une issue fâcheuse à cette existence si simple, si discrète, si peu bruyante. Mais il arriva qu'un jour, le gouvernement, sous la

Restauration, eut besoin, en vue de cours nouveaux en Sorbonne, des pièces occupées par Prud'hon et par Mlle Mayer. Ils allaient être forcés de quitter les lieux témoins de leur bonheur. Mlle Mayer, à l'imagination vive, crut voir, en ce congé, un blâme public ; elle s'affola, et, dans un instant de trouble cérébral, elle se coupa la gorge avec un rasoir (1821).

Prud'hon ne se consola jamais de cette perte. Encore une fois, le malheur l'accablait. La seule amie qu'il eût eue, ce vaillant cœur, cet esprit aimable et gracieux, n'existait plus. Il tomba en une sorte de torpeur qu'aucun raisonnement ne put chasser. Ses jours se suivirent assombris, en un silence à peine rompu par les visites de ses amis. Ses forces allèrent en diminuant chaque jour. Une langueur, causée par la désespérance, le mena insensiblement vers la tombe. Deux ans après la mort de Mlle Mayer, il mourut dans les bras d'un ami, M. de Boisfremont, qui ne le quittait plus. « Mon Dieu, dit il, d'une voix faible, avant d'expirer, je te remercie de m'avoir donné un ami pour me fermer les yeux. »

Quelque temps avant sa mort, la ville de Metz lui avait commandé un *Christ mourant*. Prud'hon le peignit, et sur le crucifix, dit M. Quatremère de Quincy, on retrouvait l'expression des souffrances morales que subissait le malheureux artiste. Il ne lui fut pas nécessaire de se figurer la douleur de l'homme, victime d'un destin mauvais. Son âme en était pleine. Jamais œuvre ne fut plus éloquente, jamais plus émouvante à considérer.

« Comme Greuze, Géricault, Bonnington, dit Charles Blanc, et tant d'autres encore, Prud'hon devait mourir avec le regret, suprême pour un artiste, d'avoir vu son talent méconnu par ses contemporains. L'ignorance ou l'aveuglement des amateurs

de son époque furent tels (et nous n'exceptons, ici, ni le musée du Louvre, ni le Cabinet des estampes, si pauvres l'un et l'autre des productions de cet artiste) que Prud'hon, qui est une des gloires de l'école française, fut condamné à composer, pour vivre, des vignettes destinées au commerce, ou à faire des têtes de lettres pour les administrations publiques. Meilleurs juges, cependant, des graveurs d'un haut mérite ne craignirent pas de confier leur réputation à son talent, et Copia, ainsi que son élève Roger, dessinateurs excellents dans leur genre, reproduisirent, avec un art admirable, les compositions de Prud'hon, comme les Marc-Antoine, les Wostermann et les de Penne ont reproduit celles de Raphaël, de Rubens, et de Poussin. Cet hommage public, rendu à Prud'hon, n'exerça aucune influence sur le goût des amateurs ; et ce n'est guère que dans ces derniers temps, que les éminentes qualités de ce peintre se sont révélées à leurs yeux, et que l'on a rendu, enfin, à ses ouvrages, la justice éclatante qui leur était due [1]. »

Charles Blanc termine ses observations sur Prud'hon par la mention suivante, d'après M. Villot : C'est que Prud'hon n'a pas traité un seul sujet purement historique, qu'il n'a même emprunté que très rarement à la Bible. Ses riches fictions de la mythologie et surtout de l'allégorie convenaient particulièrement à sa nature.

1. Pendant les premières guerres d'Italie, dit encore Charles Blanc, une Léda du Corrège fut livrée au général en chef, comme portion d'une indemnité convenue. Ce tableau, mal emballé par les soldats français, qui n'y étaient pas encore exercés, comme ils le devinrent plus tard, arriva au Louvre dans un état déplorable. La tête avait disparu. Prud'hon la refit si belle et tellement digne du Corrège que lors de la dévastation du musée un commissaire étranger, montrant cette merveille à un médecin français, lui disait naïvement : « Y aurait-il un homme, dans votre école, capable de peindre une tête aussi belle que celle du tableau ? »

Prud'hon a peint sur toile, sur bois et sur cartons. La plupart de ses ouvrages sont signés.

Prud'hon fit cinq compositions pour l'illustration d'un roman de Lucien Bonaparte : *la Tribu indienne* 1799. Les titres de ces dessins sont : *La Vengeance ; la Soif de l'or ; l'Homme à la maison ; la Petite Diane ; la Grotte.* Tous les cinq ont été gravés par Roger.

CHAPITRE VII

LETHIÈRE — ISABEY — GRANET — LANDON

SOMMAIRE : — Lethière ; Isabey ; Granet ; Landon. — Lethière, un créole de la Guadeloupe ; de son vrai nom Guillon. — Émule de Drouais pour le prix de Rome ; son tableau de *Brutus*, analysé par Charles Blanc.

Isabey, fils d'un paysan de la Franche-Comté. — Élève de David. — Peint, en miniature, les personnages célèbres de l'époque, et ensuite les jolies femmes du Directoire. — Professeur de dessin à l'institution de Mme Campan où il a pour élève Hortense de Beauharnais. — Par là, il est mis en relation avec Bonaparte. — Le portrait du premier Consul se promenant dans les jardins de la Malmaison, est un des plus ressemblants du grand général.

Granet et Landon : le premier, peintre de couvents ; le second, critique d'art.

Conclusion.

Il est d'autres peintres, moins illustres que les précédents, qui tinrent néanmoins une place honorable dans les arts pendant le Consulat. Lethière (1760-1837), un créole de la Guadeloupe, de son vrai nom s'appelant Guillon, était le fils d'un planteur vaniteux, ne voulant point que son descendant dérogeât, en faisant de la peinture. Le jeune homme, troisième enfant du planteur, se donna donc le nom de *Le Tiers*, qu'il transforma, plus tard, en Lethière. Ainsi que tous les créoles, il avait une imagination vive et passionnée, et ses compositions, à l'école de Doyen où il était entré, se distinguaient de celles de ses cama-

rades par de la verve, de la fougue, du mouvement dans l'attitude des personnages. Il concourut au prix de Rome avec Drouais, qui l'emporta sur lui; Lethière n'eut que le second rang. Mais son œuvre excellente lui fit accorder le privilège d'un séjour en Italie, avec les autres lauréats.

Plus tard, il exécuta même après David un tableau de Brutus, en modifiant le drame. Le vieux Romain y est montré entre les deux exécutions de ses fils. Le premier a eu la tête tranchée sur son ordre. Laissera-t-il mettre à mort le second? Émouvant spectacle que celui de ce père se résignant, pour la liberté de Rome, à sacrifier ses fils! Le peintre en avait fait une œuvre distinguée, et, quand même, elle n'entra jamais au musée du Louvre où elle gît, dans la poussière des greniers. Charles Blanc, dans son *Histoire des peintres,* en donne l'analyse :

« A la droite du spectateur, dit-il, Brutus et son collègue Collatin, président au jugement sur leur siège consulaire. Derrière eux, un certain nombre d'assesseurs. De ce tribunal un peu élevé, l'ennemi des Tarquins a déjà condamné l'un de ses fils, à qui on vient de trancher la tête et dont le cadavre est à moitié couvert par une draperie, heureusement jetée, pour dérober aux regards ce qu'un tel spectacle a de plus hideux. Tandis que les deux licteurs se disposent à emporter le corps du supplicié, d'autres amènent devant Brutus le plus jeune de ses fils. Cette figure est la plus belle du tableau, et c'est aussi une très belle figure, intéressante au plus haut point, par ses formes encore juvéniles, par son attitude à la fois émue et résignée. La tête légèrement penchée, les pieds dans le sang de son frère, ce beau jeune homme attend son arrêt sans afficher le courage, et sans trahir cependant trop de faiblesse ; car il est,

lui aussi, de la race des Brutus. En vain, plusieurs assistants élèvent leurs mains vers le juge et le supplient d'épargner au moins cette seconde victime. Brutus, qui a rencontré le crime dans sa famille, semble être inexorable, parce qu'il est père. Collatin se détourne et se voile le visage. Les sénateurs, assis derrière eux, paraissent agités de sentiments divers. Il n'y a de calmes, en apparence, que les deux bourreaux, le juge et l'exécuteur. Au fond, on aperçoit les monuments de l'antique Rome, monuments d'un style primitif, sévère et dur, dont l'aspect nous reporte aux premiers temps de la République, aussi bien que la physionomie mâle, rude, sauvage même, des Romains qui se pressent, en foule, sur la place de l'exécution, et parmi lesquels on aperçoit un citoyen, un père sans doute, qui s'éloigne avec horreur. »

Lucien Bonaparte emmena Lethière en Espagne, durant son ambassade à Madrid. L'artiste y séjourna deux ans. Dans la suite, il fut envoyé à Rome, comme directeur de l'Académie de France, et il signala son administration par une grande sévérité dans l'observation des règlements, peu à peu oubliés des élèves.

Isabey (1767-1855) était le deuxième fils d'un paysan de la Franche-Comté, assez riche pour faire donner à ses deux enfants une excellente éducation. L'aîné fut un musicien apprécié. Le peintre devint un des miniaturistes les plus célèbres du Consulat. Mais, à ses débuts, il vivait à Paris, assez misérablement, peignant des couvercles de tabatières et des boutons. David, enfin, le reçut parmi ses élèves et lui apprit l'art de discerner le caractère d'un modèle, la construction d'une tête, les singularités d'une

physionomie, si variable suivant la distance. Ses progrès furent rapides, et, dès qu'il se sentit assez fort, il s'adressa aux hommes éminents de l'époque et peignit, en miniature, Mirabeau et David. Bientôt, avec Carle Vernet, il s'attacha aux jolies femmes du Directoire, aux plus voluptueuses, aux plus évaporées, amies de Mme Tallien, et il fit de leurs miniatures autant de petits chefs-d'œuvre, où se reflète l'image des mœurs alors régnantes. Qu'elles soient en robe de linon ou de mousseline, toutes ces amies de Barras, étendues sur une chaise de repos, la jupe ouverte, découvrant la forme d'une jambe pleine de séductions, qu'elles soient droites ou assises, l'éventail pendu sur le côté, comme chez la danseuse de théâtre, les cheveux nattés autour de la tête, elles s'offrent avec une mollesse, un abandon, une grâce, que n'eurent jamais d'autres femmes. Quel besoin de retenue, d'ailleurs, en un temps où la vie s'affichait avec un cynisme, respecté par la société qu'on appelait alors le monde?

Ainsi commença la réputation d'Isabey. Il devint ensuite professeur de dessin au pensionnat de Mme Campan, à Saint-Germain, et eut pour élève Hortense de Beauharnais. Bien reçu à la Malmaison, il fut invité aux fêtes les plus intimes, se mêlant même aux jeux de barre que partageait le Premier Consul. L'approchant de près, assistant à sa vie de chaque jour, il put étudier à loisir la figure du général; et nul autre, d'après les contemporains, n'a mieux saisi les mouvements de ce visage, si mobile dans son expression, que changeaient, que bouleversaient les incidents de la politique et les appétits d'une ambition insatiable. On cite, comme l'une de ses meilleures miniatures, celle qui représente Bonaparte se promenant seul dans les allées du parc de la Mal-

maison [1]. Alors les grands dignitaires du gouvernement, les membres de la famille Bonaparte lui demandèrent leur portrait, ainsi que les grandes dames, chez lesquelles on l'accueillait, Mme de Staël, Mme Récamier, et toutes celles qui fréquentaient leurs salons. Il fut, avant Gérard, le peintre à la mode, du Consulat. Sous l'Empire, il dirigea les grandes fêtes solennelles du couronnement de l'empereur et du second mariage de Napoléon. Le régime impérial aboli, il partit pour Vienne où il peignit tous les plénipotentiaires du congrès, et Talleyrand, et Metternich, et Castlereagh, et le Prussien Hardenberg. Il rapportait d'Autriche le portrait du roi de Rome, destiné au malheureux exilé de Sainte-Hélène. Le portrait fut confisqué.

Il mourut, en 1855, sénateur du second Empire, et commandeur de la Légion d'honneur.

Granet et Landon méritent aussi une mention spéciale.

Le premier, fils d'un maçon d'Aix, naquit en 1775. Il eut des commencements difficiles. Mais, une première toile qu'il exposa, représentant l'*Intérieur du cloître des Feuillants* de la rue Saint-Honoré, fit sortir son nom de la foule et décida de sa carrière. Il resta le peintre des couvents, des églises, des monuments religieux, qu'il savait embellir de poésie et de mystère, en les baignant d'ombre et de lumière lunaire. Pendant un séjour à Rome, en 1810, il composa une toile, qui eut un immense succès : *Stella*

1. Il faut mentionner également celle que l'on appelle la *Barque d'Isabey*, où on voit le peintre assis avec sa femme et ses trois enfants. La chaloupe glisse doucement à l'ombre des grands arbres d'un parc que la rivière traverse. Tout le monde, en ce temps, voulut voir la *Barque d'Isabey*, et de même, avec Carle Vernet, la parade du Premier Consul au Carrousel.

traçant une image de la Vierge, sur les murs de sa prison. Toute la ville vint admirer le tableau, dans l'atelier du jeune Français.

Landon, au concours du prix de Rome, avait triomphé de Gros, en 1791. Seulement, il avait trente ans ; Gros n'en avait que vingt. Ce succès a empêché son nom d'être oublié. Ses œuvres sont peu connues. Il fit, d'ailleurs, plus de critique d'art que de peinture. Dès l'année 1800, il publia une revue des « salons », avec un collaborateur très pauvre et tout à fait inconnu, un jeune employé, qui devait être, un jour, le chansonnier Béranger.

Quelle que fût, alors, la renommée d'un artiste, aucune ne faisait oublier la célébrité de David. Tous s'effaçaient devant lui, et seul, disait-on, il possédait le grand art. Style, couleur, composition, ce qui émanait de son pinceau n'avait que des approbateurs et des admirateurs. Le public acclamait ses œuvres, et ses élèves s'inclinaient devant cet unanime jugement. Ils n'osaient contester cette suprématie. Ses défauts mêmes avaient une excuse. La pauvreté de sa couleur n'était que la résultante du sujet de ses tableaux : sobriété de la palette, imposée par la majesté du style. Le ton gris planant sur toutes ses toiles : finesse, douceur, qu'un connaisseur devait savoir admirer. A l'apparition des premiers ouvrages de Gros, les louanges, qui accueillirent les débuts du jeune artiste, remontèrent jusqu'à David, son maître. Quel maître, celui qui avait enfanté un artiste de cette envergure ! Et Gros, entraîné par ce lyrisme célébrant la gloire de David, finit par répudier ses propres qualités, sa science de la couleur et l'inspiration géniale qui avait donné, à ses tableaux d'histoire contemporaine,

le mouvement et la vie. Repentant, il revint aux scènes de la mythologie et de l'antiquité.

Mais la génération d'artistes, qui suivait les élèves de David, résista heureusement à cet engouement inexplicable. On la vit seconder, de ses efforts, les tendances des écrivains à reprendre les traditions nationales, cherchant la beauté dans la contemplation de la nature; restituant, enfin, à la couleur, l'importance qu'elle doit avoir dans un tableau de peinture. Il y eut, tout à coup, une explosion de révolte contre l'admiration exclusive de l'antique. Le romantisme était né.

CHAPITRE VIII

LES SALONS PENDANT LE CONSULAT

En dehors des artistes les plus connus, les plus remarquables de ceux qui existaient, sous le Consulat, il y en avait d'autres qui, à côté d'eux, figuraient dans les comptes rendus des Salons. A celui de l'an VIII, le *Mercure* compte quatre cents toiles de genres différents, et deux cent cinquante portraits ; et il cite le tableau de Garnier, un sujet tiré de l'*Énéide*, la *Consternation de la famille de Priam, après la mort d'Hector ;* celui de Hennequin, les *Remords d'Oreste ;* de Broc, l'*École d'Apelle ;* de Harriett, un *Virgile mourant ;* de Meynier, un *Départ de Télémaque ;* de Gérard et Girodet, plusieurs portraits, celui de Mme Fulchiron et celui du général Moreau. Greuze, ajoute le *Mercure*, « a orné le Salon de plusieurs petits tableaux, parmi lesquels un *Départ pour la chasse* où l'on a reconnu que soixante ans de travaux aimables n'ont épuisé ni la finesse piquante de son talent, ni la variété facile de son pinceau. » Un jeune peintre, Vauthier, qui devait être lauréat du prix de Rome, l'année suivante, avait envoyé le *Lévite d'Éphraïm ;* Bonnemaison, une étude d'après nature, une femme assise dans la rue, et un enfant qui sollicite l'aumône : à côté, sur la muraille, figurant au tableau, ces affi-

ches insultantes, « Chien perdu, quatre louis à gagner ; Bal paré à Tivoli ; Fête d'hiver ; Maison de prêts sur nantissement ». Lucien Bonaparte, ministre de l'Intérieur, acheta cette toile et la plaça dans son cabinet. Le *Mercure* trouva ce geste très noble. Carle Vernet, ne voulant point être oublié, exposa deux dessins très appréciés, écrivait le *Mercure*, sans indiquer leur nature. A ce même Salon, on remarquait un ouvrage qui représentait une scène de la vie d'Ossian et que le même journal qualifiait de production très ambitieuse et très ridicule, n'offrant qu'une image grossière de l'enfance de l'art. Il ajoutait cette observation : « On assure que les protecteurs de cette toile bizarre prennent le titre de *Penseurs*. Il n'est pas vraisemblable, malgré le bel enthousiasme de ses partisans, que cet ouvrage ait beaucoup d'imitateurs. Mais il peut être utile de répéter aux jeunes artistes, justement prévenus contre le genre faux qui dominait, il y a quarante ans, qu'on ne doit pas le remplacer par un autre système qui, quoique très opposé, n'en est pas moins vicieux ; que pour éviter d'être mous, lâches et maniérés, il ne faut pas devenir froids, durs et grossiers ; que la simplicité la plus pure et la plus sévère a des bornes, et que les tableaux ne sont pas des bas-reliefs. »

Au Salon suivant, en l'an IX, l'exposition fut plus choisie, moins banale. Le *Mercure* avait annoncé un jury constitué pour en écarter les œuvres trop médiocres, et si on y rencontrait celles des artistes déjà mentionnés au Salon précédent, on y voyait aussi les tableaux des meilleurs élèves de David. De Gros, *Sapho au rocher de Leucade*, et *Bonaparte à Arcole ;* de Gérard, le portrait de *Joséphine Bona-*

part ; de Bouchet, élève de David, comme les deux premiers, *Cléobule donnant des leçons de sagesse à sa fille ;* du comte de Forbin, élève de David également, l'*Intérieur d'un cloître*, l'instant après le coucher du soleil ; de Valenciennes, élève de Doyen et l'un des meilleurs paysagistes de cette époque, une toile, toute empreinte de poésie ; de Rœhn, un jeune artiste de vingt ans, une *Parade de charlatan ;* de Drolling, l'*Intérieur de l'atelier d'un peintre*, vu du dehors par une croisée ; de Bouillon, l'*Enfant et la Fortune*, sujet tiré des fables de La Fontaine. Les *Débats* écrivaient : « Les rigoristes crient après les figures nues. Aimeriez-vous mieux qu'elles fussent en chemise ? leur demande-t-on. Cela est quelquefois bien pis. Voyez la *Fortune* de Bouillon, et dites-nous s'il ne vaudrait pas mieux qu'elle fût toute nue ? » De Demarne, *Une grande route*, « petit tableau devant lequel on s'arrête le plus, écrivait le même journal. Il est charmant et d'invention et d'exécution, hardi de couleur et de lumière. La scène se passe, en été, sous le soleil ardent du Midi. La ferme d'où sortent un troupeau de moutons et quelques vaches, les murs de cette ferme, la maison et le cabaret attenant, sont d'un choix et d'une vérité remarquables. Il en est de même des figures de cette troupe de gueux qui courent après la diligence ; du paysan qui se hâte de détourner son âne pour la laisser passer ; de l'âne étonné de l'action brusque de son maître, et qui se raidit sur ses quatre jambes, la tête allongée sur le licou. » Regnault avait envoyé son tableau représentant la *Mort de Desaix* à Marengo, au moment où, frappé d'un boulet, il se laisse tomber dans les bras de son aide de camp, le fils du consul Lebrun.

Robert Lefebvre exposait un portrait du peintre

Guérin ; Lethière, élève de Doyen, créole de la Guadeloupe, *Junius Brutus* faisant exécuter ses fils, pour avoir conspiré contre la République, esquisse peinte à Rome depuis douze ans. On lit dans les *Débats* de cette époque : « Cette composition de Lethière est pleine de beautés de détails. Les principales figures, celles du bourreau, du licteur, qui est à gauche, du greffier, debout au pied du tribunal, sont belles de pose et d'invention. Les personnages sont nombreux, sans confusion... La scène est vaste ; et le mouvement de tous ces gens, qui vont et viennent dans le temple, peint bien l'agitation d'un peuple occupé d'un grand danger. »

De Swebach, le journal déjà cité écrit : « Swebach est plutôt un peintre de marches que de batailles. Son faire précieux, les quinze ou vingt figures dont se compose son répertoire, les dimensions au-dessus desquelles il semble qu'il ne lui soit pas donné de bien faire, ne lui permettent guère de se livrer au genre des Salvator Rosa. Il est bon dans les marches paisibles. Il excelle surtout dans les haltes. Ses promenades, ses départs, ses rendez-vous de chasse, laissent peu de chose à désirer... On peut croire que Swebach s'est déterminé dans le choix des dimensions de ses figures par la nature de sa vue, plus propre que celle d'un autre à apercevoir et à s'occuper des petits objets. Il y a, dans ses compositions, telles figures qu'une vue ordinaire a peine à distinguer, et dans lesquelles des yeux perçants et une extrême attention parviendraient à apercevoir même des beautés de détail. Ses figures ont, en général, à l'œil nu, de l'expression dans l'ensemble, mais il faut le secours de la loupe pour apercevoir qu'elles en ont aussi dans la physionomie. Il y a encore, dans le portefeuille de Swebach,

deux ou trois amazones, comme celles que l'on rencontre dans les allées du Bois de Boulogne, un couple de jockeys, et trois ou quatre chasseurs à bottes cirées, vrais de caractère, comme ses vivandières et ses soldats. Les chevaux, j'entends les petits, sont dessinés avec grâce, surtout dans les attitudes de repos. Ils ne s'accommodent pas aussi bien du mouvement. »

Qui rappeler encore ?

De Barrabaud, peintre d'histoire naturelle, des cadres d'oiseaux, d'insectes, de serpents sur vélin ; de Mme Benoist, — connue sous le nom d'*Émilie*, par les lettres sur la mythologie que lui adressait Demoustier, — des portraits ; de Boguet, une vue prise du *lac de Nemi*, près Rome ; d'Antonin Callet, artiste de soixante ans, un tableau allégorique, la *France sauvée*, le 18 brumaire an VIII ; de Jean Cazin, un peintre de paysages, la vue d'une partie de l'*Église des Bernardins*, de Paris ; de Laurent Dabos : Louis XVI écrivant son testament, peint au Temple, pendant la captivité du roi, et un portrait de Louis XVII, d'après nature ; de Duqueylar, Ossian chantant l'hymne funèbre d'une jeune fille ; de Hue, la vue de la *ville et du port de Granville*, assiégés par les Vendéens ; de Le Barbier aîné, *le premier homme et la première femme*, Ève, à son réveil, apercevant Adam ; de Menjaud, qui devait, en 1802, remporter le grand prix de peinture, un *Crésus, roi de Samos, en prison*, avec ses enfants, attendant la mort ; de Moreau l'aîné, des gouaches ; de Peytavin, élève de David, une Phryné, accusée d'un crime capital ; de Redouté, peintre de fleurs, des tableaux de fleurs, à l'aquarelle [1] ; de Richard, élève de

1. « On estime, dit le *Dictionnaire de Gabet*, à plus de 6,000 le nombre des vélins qu'il a peints pour le Muséum d'histoire naturelle. »

David, une *Sainte Blandine*. Enfin Taillasson, élève de Vien (1745-1809), artiste fort estimé, figurait également en ce Salon. Les papiers de l'époque n'indiquent point celles de ses œuvres qui étaient exposées. Les plus connues de lui sont la *Naissance de Louis XIII* ; *Ulysse enlevant à Philoctète* les flèches d'Hercule ; *Virgile lisant à Auguste* les vers de l'*Énéide* sur Marcellus, et la *Mort de Sénèque*.

Les mêmes peintres se retrouvent aux Salons suivants. Gros, Taunay, Hennequin, dans le concours ouvert entre les artistes, sur la *Bataille de Nazareth*, gagnée par Junot, exposaient leur esquisse. De Taunay, on eut, ensuite, *Bonaparte recevant des prisonniers* sur le champ de bataille, après une de ses victoires, en Italie. « Petit tableau », écrit un gazetier, et il ajoute : « Taunay laisse rarement échapper l'occasion de dégueniller et même de déshabiller ses figures ; et la vérité historique dût-elle en souffrir, j'aime mieux, en peinture, des soldats, sans bas, avec des habits déchirés, ni veste, ni chemise, que la troupe la mieux tenue. » De Taunay, encore, des religieux portant à leur Chartreuse un malheureux qu'ils ont trouvé, nu et blessé, dans les environs du couvent. De Taunay, toujours, un vaste tableau sur une petite toile, le *Sauvetage d'un enfant*, tombé dans l'eau.

Et l'on revit Vincent, avec le portrait d'Arnault, poète et fabuliste ; — avec la *Mélancolie*, — une allégorie, remarquable par les accessoires qui la décoraient. On y apercevait un tombeau où était assise en pleurs la figure allégorique, un ciel sombre, couvert de nuages, et de vieux arbres montrant leurs branches mutilées. Meynier, son élève, avec la muse *Erato*, écrivant, sous la dictée de l'Amour ; tableau destiné à une galerie de Toulouse. Rœhn continuait à soumettre au public ses œuvres si appré-

ciées, une *Marine*, un *Marché*, la *Chaste Suzanne*, la *Séduction de Joseph*, un *Arracheur de dents*; Garnier, une *Jeune Femme allaitant sa mère*, condamnée à mourir de faim, en prison, des *Nymphes au repos*, enfin *Dédale et Icare*. Isabey, un des meilleurs élèves de David, ses grandes et belles miniatures, et son important dessin, de concert avec Carle Vernet, sur la *Parade de Bonaparte, aux Tuileries*. On disait de lui, alors : « Il a abaissé le dessin au niveau de la gravure, et élevé la miniature à la hauteur du tableau. » Prud'hon, la *Paix*, une allégorie : Bonaparte, au milieu de la Victoire et de la Paix, est suivi des Muses des arts et des sciences ; son char est précédé des Jeux et des Ris. Châtillon, peintre et graveur, ses camées. Hue, *le Goulet et la rade de Brest ; le Port et la rade de Lorient*. Mme Valoyer-Coster, une jatte de cristal remplie de pêches et de raisins, imitation de Van Spandonck. « Le ministre de l'Intérieur, écrivaient les *Débats*, a recommandé aux diverses manufactures de tapisserie, notamment à la Savonnerie, de s'attacher aux ouvrages de cet artiste. » Crépin, élève de Regnault, *la Bayonnaise*, corvette française commandée par Edmond Richer, prenant à l'abordage la frégate anglaise *l'Embuscade*, le 24 frimaire an VII. Joseph Vernet disait, au sujet de ce tableau : « Quelques-uns font des choses mieux que moi, mais aucun ne fait tant de choses aussi bien. » Mme Chaudet, un *Enfant endormi dans son berceau*, sous la garde d'un chien courageux, qui vient de tuer, près de lui, une énorme vipère. Dabos, une *Glaneuse*. Les *Débats* donnaient l'explication du tableau: une jeune personne tient un parasol d'une main, de l'autre des épis; et la toile resplendit d'un effet de soleil. Le journal ajoutait : « L'artiste jette un coup d'œil

sur ce tableau ; l'homme de goût s'y arrête un instant, mais la foule y demeure ; elle se porte au Salon pour le voir et en sort après l'avoir vu. » Dabos, en 1802, exposait la *Promenade interrompue ;* en 1804, la *Crainte de la saignée.*

Au Salon de l'an X, Robert Lefebvre avait exposé les *Callipyges grecques.* Les critiques du temps très collet-monté, blâmèrent le sujet peu convenable, disaient-ils, à une exposition publique, et pas davantage au talent de l'auteur, qui n'avait ni le dessin assez moelleux, ni le faire assez fin pour ces sortes de tableaux. Ils rapportaient cette phrase : « Quand on fait de ces choses, disait hier quelqu'un, il faut que cela soit propre et que ça ait l'air neuf. » Ils ajoutaient : « Les *Callipyges* de Robert Lefebvre, dont le pinceau est toujours un peu sale, manquent de grâce et de cette fraîcheur dont elles auraient tant besoin. Ce sont des figures maussades et qui rappellent cette réponse d'une femme qui n'est pas jolie de visage et à laquelle on reprochait de se trop découvrir la gorge : « Ma mère, chacun montre sa figure où il peut. » Le peintre doit s'en tenir aux portraits ; il y occupe le premier rang. »

De Gérard, on eut *Psyché, Bélisaire*, le portrait du général Murat, qui n'avait pas encore paru ; de Girodet, son *Endymion,* fait à Rome, et plusieurs portraits parmi lesquels celui du fameux *Comte de Rumford,* l'inventeur des soupes populaires ; de plus, son magnifique tableau l'*Apothéose des héros français.* Regnault reparut avec son tableau de la *Mort de Cléopâtre*, et l'*Alceste ramené des Enfers par Hercule ;* Mme Vigée-Lebrun, avec deux portraits, celui de lady Hamilton, qui rappelait, par sa beauté, celui de Paësiello, avant la Révolution, et le portrait du dernier roi de Pologne, où l'on retrou-

vait les belles étoffes qu'elle savait si bien peindre jadis.

Sablet, qui ne manquait point de talent, exposa les *Adieux à un jeune officier*. Et toujours très rigides, les critiques écrivaient : « Dans quel monde le peintre a-t-il vu un homme embrasser une femme, fût-ce son épouse ou sa sœur, de la manière que ce militaire embrasse cette jeune femme, qui lui ajuste sa coiffure ? Nos artistes seront-ils les derniers à recouvrer le sentiment des convenances, et ne saurions-nous avoir des mœurs, au moins en peinture ? »

Boilly envoya au Salon de 1804 un portrait de Boieldieu. Brocas, *Énée emportant son père Anchise*, puis la *Mort de Phocion*. Danloux, en 1802, le portrait du *poète Delille* et le *Supplice d'une vestale ;* Delaplace, le portrait de *Mlle Chevigny*, danseuse de l'Opéra dans le rôle de Psyché, de *Mlle Chameroy*, l'émule de Mlle Chevigny, et celui de *Fanchon la vielleuse*, l'héroïne du drame de Bouilly ; Ducis, le neveu du poète, un élève de David, *Orphée et Eurydice*, acheté par le prince de Mecklembourg ; Dunouy, les restes de la *Campagne de Cicéron*, près l'Isola di Sora ; en 1804, une vue du parc et du Château de Saint-Cloud ; Claude Fleury, en 1802, un *Amour* traçant un serment de fidélité sur le sable, en 1804, *Thésée* allant combattre le Minotaure ; Hersent, en 1804, *Achille livrant Briséis* aux hérauts d'Agamemnon ; Topino Lebrun, condamné à l'échafaud dans une conspiration contre le premier Consul, la *Mort de Caïus Gracchus*, acheté par le Gouvernement et envoyé au Musée de Marseille, pays de l'artiste. Ménageot, élève de Vien, qui avait obtenu le grand prix de peinture en 1766, présenta aux Salons ses tableaux jusqu'au jour où il fut nommé directeur de l'Aca-

démie de France, à Rome. Un de ses ouvrages fut souvent reproduit par la gravure : l'*Étude arrête le temps*. Perron, grand prix de peinture en 1773, exposait, en 1804, un *Paul Émile vainqueur de Persée*. Valenciennes, enfin, *Cicéron découvrant, en Sicile, le tombeau d'Archimède*.

Ce fut également, dans un des Salons du Consulat, en 1802, que Guérin exposa son tableau de *Phèdre*. Les *Débats* s'étendirent longuement sur ce sujet qui émut tout Paris. « On a observé, écrivait le journal, que Guérin, en mettant en scène le personnage de Phèdre, s'est écarté de la version d'Euripide et de celle de Racine, et qu'en entrant dans la pensée, commune à l'un et à l'autre, il a senti comment il convenait d'en faire l'application à l'art différent qui devait ici lui prêter son expression. Il a jugé avec raison que si

> Il est des objets que l'art judicieux
> Doit offrir à l'oreille et reculer aux yeux,

il en est aussi que l'on peut présenter aux yeux, mais qu'il convient d'éloigner de l'oreille. La *Phèdre* de la tragédie, présente à l'espèce d'interrogatoire que Thésée fait subir à son fils, n'eût pu éviter d'être appelée à confirmer l'accusation portée contre ce dernier. L'un et l'autre poète ont jugé, avec raison, que cette situation était trop odieuse pour ne point révolter le spectateur. Euripide s'est d'abord éloigné de cet écueil, en faisant mourir Phèdre à l'instant même de l'arrivée de Thésée. Racine, qui avait surtout pour but de donner, à l'impétueuse fille de Pasiphaé, tout le développement dont il était susceptible et d'en faire le personnage important de sa pièce, a épuisé les ressources de son art pour élu-

der l'explication qu'il semblait tôt ou tard impossible d'éviter entre Thésée et son épouse, au nom de laquelle est portée l'accusation, puis son fils qui en est l'objet. Mais le peintre, qui ne s'occupe que de l'instant présent, sans répondre de ce que ses personnages ont fait le moment d'avant, de ce qu'ils deviendront le moment d'après, a pu, sans inconvénient, s'emparer de celui où Thésée venant d'adresser les premiers reproches à Hippolyte, Phèdre attend la réponse qu'il y fera, sans rendre compte au spectateur du parti qu'elle prendrait si Thésée venait à invoquer son témoignage. Le peintre n'avait, d'ailleurs, que ce moment d'établir le caractère de Phèdre, si bien décrit par le poète ; et rien de plus vrai, de plus beau, que l'expression qu'il a su donner à cette figure : ses yeux, taris de larmes et rougis par l'absence du sommeil, son regard fixe, ce teint flétri, desséché, ces lèvres, qui ont peine à contenir le secret dont son cœur est fatigué ; tout annonce, en elle, la victime de la fureur de la terrible déesse. Racine n'a pas mieux conçu cette *Œnone*, qu'il charge de tout l'odieux du crime de sa maîtresse, pour ne laisser porter sur celle-ci que l'intérêt du malheur qui en est la suite... Dans Thésée, l'expression est admirable d'indignation et de douleur .. Quant à l'Hippolyte, c'est, pour l'expression et le caractère, celui du poète français : même fierté, même respect pour l'honneur et le repos d'un père, et ce mépris sévère d'un forfait trop opposé à son caractère, pour qu'aucun sentiment de pitié se mêle à l'horreur qu'il lui inspire. » Geoffroy disait, au contraire, dans le même journal (12 frimaire an XI) : « Si l'on peut reprendre quelque chose dans le beau tableau de Guérin, c'est que Phèdre est livide, est affreuse. Un artiste grec eût trouvé le secret de peindre les ravages de la pas-

sion, sans donner à sa figure un air cadavéreux. Phèdre, dans son tableau, eût encore été une femme. »

En sculpture, beaucoup de statues, de bustes, de bas-reliefs. On remarqua, de Lesueur, un bas-relief pour le tombeau de Mlle Joly, artiste du Théâtre-Français ; de Foucou, en 1801, une statue de Pierre Puget, puis un buste en marbre du général Dampierre, pour la Galerie des Consuls. Puget était destiné à faire suite à la collection des statues des grands hommes. L'auteur, disent les comptes rendus des Salons de cette époque, lui a mis un crayon à la main, à ses pieds une palette, des pinceaux et les attributs de l'architecture. Par terre, à ses côtés, l'ébauche de la tête de *Milon de Crotone*. De Lorta, élève de Bridan, en 1800, un *Hercule*, au repos, tenant dans la main les pommes conquises au jardin des Hespérides. Au Salon suivant, il exposa le buste en plâtre d'*Helvétius*, puis un buste en marbre de *Caton*, pour la Galerie des Consuls.

Tels furent les Salons du commencement du siècle. Ils n'avaient plus, d'ailleurs, l'importance qu'on leur avait connue au temps de la Monarchie, alors que les grands peintres se faisaient honneur d'y figurer, alors que Diderot était chargé de la critique de leur talent et de leurs œuvres, et que le prix des tableaux subissait une surenchère de tous les amateurs de l'époque, grands seigneurs et financiers qui se piquaient de s'y connaître. On recherchait jadis la mythologie et les allégories auxquelles se prêtait l'histoire des dieux de l'Olympe. Le sujet était vaste et séduisant. Mais, au temps du Consulat, les peintres en étaient réduits aux fastes de l'histoire romaine et de l'histoire grecque ; et David y était si écrasant

que peu de ses rivaux s'y hasardaient. A lui et à ses disciples on avait abandonné ces sujets antiques, et on s'en tenait aux petits tableaux de genre ou à l'histoire de Bonaparte, déjà si glorieuse ; à la représentation de ses batailles et de ses gestes héroïques.

CHAPITRE IX

LA MUSIQUE

SOMMAIRE. — § 1er. — Rameau ; son opéra *Hippolyte et Aricie*. — Gluck, appelé en France par la reine Marie-Antoinette, dont il a été le professeur. — Hændel, le premier inspirateur de Gluck. — Ses opéras *Iphigénie en Aulide*, 1773, *Orphée*, 1774 ; *Alceste*, 1776. — Ses partisans. — Ils préconisent l'harmonie de Gluck contre les mélodies de Piccinni, l'Italien. — Deux camps les *Gluckistes* et les *Piccinnistes*. — L'abbé Arnaud et le P. Martini. — Paësiello est appelé en France par Bonaparte. — Après son opéra, *Proserpine*, qui échoue, Paësiello retourne en Italie.

§ 2. — A la Révolution, Piccinni quitte la France, qu'il habitait depuis 1776. — Histoire de sa rivalité avec Gluck. — Marmontel soutient et protège Piccinni. — Cette rivalité force Gluck à quitter la France. — Piccinni trouve un autre rival, en un nouveau venu de l'Italie, le compositeur Sacchini. — La cour, pour les fêtes de Fontainebleau demande un opéra aux deux Italiens. — Sacchini écrit la partition de *Chimène* ; Piccinni, celle de *Didon*. — Piccinni, à son départ de Paris, va à Naples. — Devenu suspect, il quitte Naples, pour Venise ; puis il rentre à Paris, au Consulat. — Mais il revient pauvre. — Il sollicite la protection de Bonaparte. — Celui-ci connaissant sa détresse lui fait avancer une somme de cinq cents louis pour une marche militaire. — Portrait de Piccinni. — Son opinion sur l'harmonie.

§ 3. — Gluck. — La célébrité ne lui arrive qu'à un âge avancé, après *Alceste*. — Réponse de Gluck à quelques critiques, sur le caractère de ses compositions. — A citer de lui : la *Tempête dans le songe d'Iphigénie* ; le *Chant des Eumenides* ; les *Adieux d'Oreste et de Pylade*. — Son portrait ; sa bonhomie.

§ 4. — Mozart ; son talent précoce. — Étude de Suard sur le génie de ce compositeur.

§ 5. — Beethoven ; le plus grand des musiciens de la fin du XVIIIe siècle. — Il devient sourd à vingt-cinq ans. — Cette infirmité change son caractère ; sa misanthropie ; son isolement ; son désespoir ; ses lettres ; ses mœurs.

§ 6. — Monsigny. — Philidor. — Gossec. — Grétry. — Martini. — Sensibilité extrême de Monsigny. — Ses pleurs, pendant qu'il compose le *Déserteur*. — Grétry arrive de Liège à Paris, sous Louis XV. — Il avait eu, pour premiers maîtres, des organistes de cathédrale. — Marmontel lui confie plusieurs de ses poèmes, à mettre en musique. — Différence de son talent avec celui de Monsigny. — Bouilly, l'auteur des *Récapitulations*, lui donne à composer la musique de son opéra comique, *Pierre le Grand*. — Fatuité de Grétry. — Sa réponse à Bonaparte.

§ 7. — Cherubini, mal vu du premier Consul : ses discussions avec lui. — Son opéra *Elisa ou le Mont Saint-Bernard* ; son ballet *Achille à Scyros*. — Délaissé par Bonaparte, il quitte la France pour s'établir à Vienne, en Autriche. — Cherubini était mélodiste, autant qu'harmoniste. — Il devient directeur de l'*école du Conservatoire*, qui prospère sous sa direction. — Méhul, né à Givet, vient à Paris. — Son premier opéra comique *Euphrosine et Coradin* de Hoffmann ; ensuite *Stratonice*, *Horatius Coclès*, la *Caverne*, *Mélidor* et *Phrosine* ; puis le grand opéra d'Hoffmann, *Adrien*. — Il est l'auteur du *Chant du départ*, paroles de Joseph de Chénier. — Il atteint sa plus grande popularité après *Ariodant*, en 1799, et après *Joseph* en 1807. — Il meurt d'une maladie de poitrine, en 1817.

§ 8. — Lesueur ; son opéra *les Bardes*. — Plantade ; Kreutzer ; Rode ; Nicolo ; Berton ; Catel : Fontenelle. — Boieldieu, né à Rouen ; dans son enfance, il était connu sous le nom du petit *Boiel*. — Vit d'abord à Paris, comme accordeur de pianos. — Fiévée lui demande la musique de sa bluette la *Dot de Suzette*. — Ses autres œuvres le *Kalife de Bagdad*, ma *Tante Aurore* ; — Il épouse une danseuse de l'Opéra, Clotilde ; il se sépare de sa femme, se réfugie en Russie, et ne revient en France, qu'en 1811. — Sa rivalité, avec Nicolo. — La *Dame Blanche* lui assure l'immortalité.

§ 9. — Le Consulat, pour la musique, est une époque brillante.

§ 1er

Lulli et Quinault furent deux contemporains de la fin du XVIIe siècle. Quinault fournit la plupart des poèmes que Lulli mit en musique, et le premier opéra, représenté en France, en 1673, *Cadmus et Hermione*, émanait de leur collaboration. L'année suivante, en 1674, ce fut *Alceste ;* puis, en 1686,

Armide. Mais ces deux chefs-d'œuvre de Lulli, restés cent ans au répertoire, n'étaient qu'un essai de composition lyrique, coupée de ballets et de chants. Les *dilettanti* de cette époque y prenaient quand même grand plaisir, ne connaissant rien des maîtres allemands, qui transformaient, alors, l'esthétique musicale de leur pays : Hændel, avec les grandes pages de ses oratorios [1] ; Bach [2], Haydn [3], dont « les mélodies naïves et gracieuses, la sérénité, la science profonde du développement » n'eurent de célébrité, en France, que sous le Consulat [3].

Rameau [4], le premier musicien français du

1. Hændel, fils d'un médecin, naquit à Hall, en 1685 ; il mourut à Londres, en 1759. Parmi ses opéras, il faut citer : *Radamiste* et *Rinaldo*. Lavoix, dans son *Histoire de la musique*, s'exprime ainsi sur Hændel : « En ses oratorios, ce maître est sans égal. Apportant dans ses immenses compositions vocales et instrumentales, non le style, mais le sentiment dramatique, il atteint à une indescriptible puissance d'effets. Hændel a égalé, dans sa musique, les plus grandes pages de l'Écriture. Écoutons le chœur de *Judas Machabée* :

« Chantons victoire. » Il débute fièrement par les sons éclatants de deux trompettes se déroulant, jusqu'à la fugue finale, dans une prodigieuse progression. Plus loin, c'est la « Pastorale du Messie », page d'une exquise pureté ; enfin, dans le même oratorio, écoutez cette colossale composition, de l' « Alleluia », où les voix, disposées avec une extraordinaire puissance, se répondent comme un éternel hosanna. Les Anglais entendent, debout et la tête découverte, cet incomparable morceau. Ils rendent hommage ainsi, non seulement à Dieu, mais à la musique et au musicien. »

2. Bach : 1685-1750. Haydn : 1732-1809.

3. Lavoix, *Histoire de la musique* : « Joseph Haydn naquit en 1732 à Rohrau, près de Vienne. Son père était charron et jouait de la harpe et de l'orgue. A cinq ans, le jeune Haydn montrait déjà des dispositions pour la musique. Reuter passant dans le village l'aperçut et, étonné de cette précocité, il l'emmena pour la chapelle de l'église cathédrale de Vienne. Mais un soir pour une espièglerie le jeune Haydn fut chassé, et heureusement fut recueilli par un perruquier, chez qui il gagna sa vie en jouant dans les bals et donnant des leçons de musique. Il entra chez les Esterhazy en 1760, et y resta, vingt-cinq ans, maître de chapelle. Marié à la fille du perruquier Keller, il fut malheureux en ménage. Ses dernières années de vieillesse, de 1794 à 1809, furent les plus belles années que puisse rêver un artiste. Jouissant de toute sa gloire, il écrivit deux chefs-d'œuvre, *la Création* (1798), et *les Saisons* (1801). Il n'est pas de musicien qui ait plus produit que Haydn. Tous les jours, levé à six heures du matin, il composait jusqu'à midi ; puis dans la journée il faisait exécuter et répéter sa musique. Les morceaux sortis de sa plume surpassent huit cents compositions. »

4. Rameau, 1683-1764.

XVIIIe siècle, vint après Lulli, et dans ses opéras sut faire entendre, enfin, des accents passionnés et tragiques. Ce ne furent plus seulement de jolis airs de menuets et des duos d'amour ; son génie y prodigua les inspirations les plus nobles et les plus émouvantes. Il prit son temps, d'ailleurs : organiste, claveciniste, il commença par la musique religieuse, écrivit ensuite un *Traité de l'harmonie*, et à cinquante ans, en 1733, il acheva, pour ses débuts, *Hippolyte et Aricie*, l'opéra dont l'abbé Pellegrin avait écrit les paroles. Sans la protection de La Popelinière, un de ces fermiers généraux, très influents dans le monde des arts, par leur fortune et leur goût éclairé, Rameau, peut-être, n'eût jamais vu s'ouvrir, pour lui, les portes d'un théâtre. Mais La Popelinière fit jouer, chez lui, l'œuvre de son protégé. Il y invita ses amis, qui en parlèrent dans le monde. Précédé d'une ouverture où l'orchestre se révélait, avec une force expressive, l'opéra s'emparait tout de suite des auditeurs, les tenait en suspens par ce nouvel attrait, plus puissant que le court murmure des instruments, prélude usité des autres pièces. L'ouvrage de Rameau entra donc, sans difficultés, au grand théâtre du chant, et y réussit.

Il faut arriver à Gluck [1], appelé en France par

1. Gluck, 1714-1787. « Il était né à Weidenwang, dans le Palatinat bavarois. Il fit représenter ses premiers opéras en Italie. Tout en écrivant ses opéras, à la manière italienne, il pensait bien que la musique avait un but plus noble que de faire chanter quelques *soprani* ou *contralti*. Avec *Alceste*, il fut radicalement réformateur, fit de son opéra un drame lyrique ; mais, peu goûté des Italiens et des Allemands, il vint en France. » (LAVOIX, *Histoire de la musique.*)

Et plus loin, encore LAVOIX : « Le génie de Gluck est la plus triomphante réponse que l'on puisse faire, à ces dilettantes superficiels, qui ne voient dans la musique qu'un art de distraction, s'adressant uniquement à nos sens. Avec ses divers moyens d'expression, dans l'harmonie, dans l'orchestre et dans la mélodie, la musique triple la force des sentiments qu'exprime la poésie. Mais il faut tout écouter et tout entendre ; il faut ne pas laisser échapper une syllabe de cette langue profonde et complexe. Ce

Marie-Antoinette, dont il avait été le maître de musique, pour constater une réforme décisive dans les pièces lyriques. Gluck sut associer, à la grâce de la mélodie, la force qui se dégage de l'harmonie. Sa musique prit la place importante dans le développement du drame, traduisant toutes les émotions, toutes les passions des personnages : la crainte, la douleur, la colère ; tous les événements de la vie, en notes vibrantes, impressionnant l'âme plus que les oreilles. Gluck, en un mot, acheva ce qu'avait commencé Rameau.

Hændel avait été son premier inspirateur. Mais Gluck développa surtout son propre génie en parcourant le monde, l'Italie, l'Angleterre où il fit représenter plusieurs de ses compositions. Son nom ne fut connu, toutefois, son influence ne se dessina qu'à la suite de son séjour en France, après son *Alceste*, en 1776, qui eut un retentissement extrême. Ses ouvrages se suivirent, alors, d'année en année. Bailly du Rollet, attaché à l'ambassade française à Vienne, lui avait composé un livret tiré de la tragédie de Racine, *Iphigénie en Aulide*, et cet opéra fut joué en France, en 1773. Un an après, en 1774, Gluck donna *Orphée* ; en 1776, *Alceste* ; en 1777, *Armide* ; en 1779, *Iphigénie en Tauride*. Protégé de la reine, il eut des partisans qui acclamèrent ses réformes musicales : Grimm, Diderot, d'Holbach, Cazotte, Fréron, l'abbé Arnaud, Suard. Mais cet enthousiasme se heurta bientôt à des adversaires. Depuis vingt ans, à Paris, une troupe, recrutée au

que je dis pour Gluck reste vrai pour tous les auteurs qui occupent un rang dans l'histoire de notre art, quels que soient les genres qu'ils aient cultivés. C'est à partir de Gluck que la musique dramatique peut tenir dignement sa place dans les arts d'expression, à côté de la poésie. Le génie suit vent, la dépassant quelquefois. Gluck est le plus fidèle traducteur musical de la grande tragédie de Corneille et de Racine. »

delà des monts, avait fait connaître les œuvres des grands compositeurs italiens; et la douceur, la mollesse de la langue, concentrées dans les mélodies les plus attachantes, avaient suscité des admirateurs convaincus aux œuvres italiennes [1].

Deux camps très excités se partagèrent donc la société de bonne compagnie : l'un pour les mélodies italiennes, l'autre pour l'harmonie allemande; factions ennemies, qui jamais au théâtre n'étaient confondues, occupant chacune son côté, si bien que l'on nomma leur zizanie *la guerre des coins*. Ce fut une rage, ce fut une folie dont tous les salons semblèrent atteints. La cour et la noblesse s'étaient alliées aux gluckistes; la ville, c'est-à-dire la bourgeoisie, les hommes de lettres et les littérateurs, aux Italiens. Et cette folie dura jusqu'au temps du Consulat. En l'an IX, les *Débats* se moquaient encore de ces extravagances. Ce journal, plein de verve, s'attaquait aux manies des Parisiens, séparés jadis par les croyances des molinistes et celles des jansénistes, ensuite par les doctrines des encyclopédistes, plus tard par les théories des économistes, enfin par l'anglomanie, pour se laisser aller aux fureurs soulevées par les opéras de deux étrangers. « On devint fou, enragé, écrivait sérieusement cette feuille caus-

1. Parlant de la musique italienne, LAVOIX, dans son *Histoire de la musique*, écrit : « Dès le commencement du XVIIIe siècle, la muse légère italienne prit son vol. Un des premiers qui lui donnèrent l'essor fut un maître doux et touchant, qui mourut à vingt-six ans, laissant dans l'histoire de la musique une trace lumineuse, un souvenir poétique et charmant. Il avait nom Pergolèse. On le rencontre aux deux pôles de la musique, au théâtre, avec la *Serva padrona*, œuvre pleine d'élégance et d'aimable sensibilité; à l'église, avec le *Stabat*, composition qui n'est qu'un cri de douleur ému et profond. Partout sa musique est reconnaissable à sa finesse, à cette note juste, tendre et délicate, qui caractérise son talent. Qu'il écrive les gentils couplets de la *Serva padrona*, qu'il nous montre la Vierge pleurant debout au pied de la croix, qu'il murmure quelque sicilienne, ou quelque chanson entendue par les belles nuits du golfe de Naples, toujours il est le même musicien inspiré et poète touchant. »

tique. On se battait pour la période, pour le récitatif de Gluck et pour le chant de Piccinni. Les amis se brouillèrent; les parents se divisèrent; les journaux se distribuèrent des injures, et l'Académie française, où ne se trouvaient pas deux personnes qui sussent la gamme, devint une arène où l'on se lança les coups les plus terribles, sous les étendards d'un Italien et d'un Allemand. Dans les entr'actes nous avions, pour nous empêcher de devenir raisonnables, Janot qui faisait courir tout Paris avec un pot de chambre, et Figaro avec ses quolibets et ses calembours. Alors arriva Mesmer. On se rangea autour d'un baquet, et l'on attendit le moment de la *convulsion* et de la *crispation*. Chacun disait à son voisin : « Que sentez-vous ? — Ma foi, je ne sens rien du tout. » Et puis, après, Cagliostro ; puis les *Martinistes* qui voulaient établir l'égalité, non pas des biens, mais des plaisirs, dans des orgies nocturnes. Tous avaient des partisans ; tous, des disciples ; et en entendant leur jargon inintelligible on pensait assister à la cour plénière des fous, échappés de toutes les loges de la France. »

L'abbé Arnaud, mélomane savant de la fin du XVIIIe siècle, fit paraître, à cette époque, une lettre[1] adressée à un Italien, mélomane également, le P. Martini, où, prenant la question de haut, il défendait Gluck contre ses détracteurs. Gluck, y disait-il, n'écrase point de notes les vers du poème. S'il les prodigue, ce n'est qu'en de certaines parties où il doit peindre la passion agitée dans le drame. Le récitatif, qui contient le développement de l'action, se lie toujours au chant dans ses compositions ; s'adoucit, s'enfle, s'apaise, suivant les nuances des

1. Suard, *Mélanges de littérature*, t. II, p. 303.

sentiments exprimés; léger ou grave, sentimental ou joyeux, attaquant l'âme enfin, remuant les passions et ne ressemblant point, comme en beaucoup d'opéras italiens, à « une volée de serins et de rossignols ». Les opéras de Gluck, continuait l'abbé Arnaud, *Iphigénie*, *Orphée*, *Alceste*, ne sont-ils pas un exemple de cette méthode excellente? « Les récitatifs sont plus ou moins ressentis plus ou moins chantés, selon que les personnages sont plus ou moins intéressés à l'action. Quant aux récitatifs obligés, on n'y voit jamais l'acteur arrêté, ni interrompu mal à propos par l'orchestre. Ce n'est que pour donner aux sentiments plus d'énergie et d'effet que les instruments viennent prendre sa place [1]. » Sur les chœurs, l'abbé Arnaud n'était pas moins éloquent.

Dans les opéras de Gluck, disait-il encore, ils ne sont point rangés et immobiles, comme des tuyaux d'orgue; ils ne se bornent point à exécuter des mor-

1. SUARD, *Mélanges de littérature*, t. II, p. 329.

Réponse à ceux qui se plaignaient qu'il n'y eut point d'ariettes dans les opéras de Gluck :

« Ah! monsieur, au nom d'Apollon et de toutes les muses, laissez, laissez à la musique ultramontaine les pompons, les colifichets et les extravagances qui la déshonorent depuis longtemps; gardez-vous de porter envie à de fausses et misérables richesses et n'invoquez point une manière proscrite par tout ce qu'il y a de philosophes, de gens d'esprit et d'amateurs éclairés en Italie. Quoi! vous trouverez bon qu'au moment même où l'on devrait porter au plus haut degré l'émotion à laquelle on avait préparé votre âme, l'acteur s'amuse à broder des voyelles et reste comme par enchantement, la bouche ouverte, au milieu d'un mot pour donner passage à une foule de sons inarticulés. De toutes les invraisemblances que vous pouvez dévorer, voyez s'il en est de plus forte et de plus choquante. Que diriez-vous d'un acteur qui, déclamant une scène tragique, entre-mêlerait ses gestes des lazzis d'arlequin; ou d'un orateur qui, ayant à tonner, à foudroyer, à bouleverser son auditoire, enfilerait bout à bout toutes les figures badines de la rhétorique? Lorsqu'il ne s'agira que de charmer mes loisirs en amusant mon oreille, qu'on défie tant qu'on voudra, par le plus long et le plus joli des ramages, les serins et les rossignols, à la bonne heure; mais réduire la musique à ces gentillesses, quand mon âme demande des émotions, c'est se jouer ouvertement du bon sens et de toutes les convenances; c'est insulter tout à la fois à l'art et à la nature. »

ceaux d'harmonie et de contrepoint, qui peuvent faire quelque plaisir aux oreilles, mais en portant le trouble et la confusion dans les paroles. Le premier, Gluck les a mis en action, et par l'harmonie simple, naturelle et vraie, qu'il y a répandue, il a toujours embelli la parole, fortifié l'expression et imprimé au drame un mouvement extraordinaire. Toutes les fois que je les entends, je me vois rejeté au temps de l'ancienne Athènes, et crois assister aux représentations des tragédies de Sophocle et d'Euripide. » Enfin, il s'explique sur les ouvertures. « Dans vos opéras, écrit l'abbé Arnaud au P. Martini, elles n'ont aucun rapport avec le drame. Cet habile artiste (Gluck) les lie toujours à l'action. Ainsi, l'ouverture de son *Iphigénie* annonce une action religieuse, une action grande, une action, guerrière, une action pathétique, et tous ces caractères y sont exprimés d'une manière, — j'ose le dire, — divine. Celle d'*Alceste* est pleine de gémissements, de sanglots, de larmes, et de je ne sais quoi de sombre, d'imposant, de terrible, dont je maintiens qu'il n'y a point d'exemple dans aucun ouvrage de ce genre. Il y a dans vos mélodrames (les Italiens) des morceaux admirables et des beautés vraiment sublimes ; mais le chevalier Gluck est le premier, et le seul, qui ait produit de grands ensembles en musique, et nous ait donné des ouvrages tragiques et de longue haleine, dont toutes les parties, intimement liées les unes aux autres, s'embellissent, se fortifient et se servent réciproquement. Aussi sont-ils accueillis avec transport et honorés des larmes des spectacteurs... »

Le docteur Burney, dans son *Histoire générale de la musique*, était non moins élogieux, non moins précis. Gluck, à ses yeux, était, en Europe, le seul com-

positeur qui sût exprimer la violence des passions; qui mît, dans ses compositions, de la variété, du mouvement, du feu, de la force, où l'âme trouvait son exaltation et son ravissement. Son œuvre, enfin, s'adaptait merveilleusement au génie de notre langue, et devait servir de modèle aux jeunes compositeurs, qui viendraient après lui. De plus, son récitatif, simple et alerte, avait un élan et une action qui manquaient à ceux de Lulli et de Rameau. Tous les opéras de Gluck étaient des drames lyriques dont l'intérêt grandissait à chaque scène. Il leur fallait, pour ne rien perdre de leur beauté, la succession des scènes jusqu'au final. En parties détachées, en un concert, la splendeur, la perfection de l'œuvre diminuaient jusqu'à disparaître. Gluck, disait le docteur Burney, pour mettre le comble à sa louange, avait retrouvé la musique dramatique des Grecs.

Les Italiens s'inquiétaient peu de ces querelles allumées, en France, par les beaux esprits. Ils aimaient le chant par-dessus-tout ; la phrase musicale gracieuse, élégante et douce, et ils sacrifiaient au chant simple et touchant toutes les modulations que pouvait lui imprimer le drame. Chacun, au surplus, était libre d'avoir une préférence, et d'après eux, il n'y avait plus de progrès à faire en musique. Tous les genres étaient épuisés. Les changements admis, ajoutaient-ils, n'étaient qu'un retour aux pratiques anciennes. Pouvait-on faire mieux que Pergolèse et que Cimarosa [1] ?

1. Pergolèse, 1710-1736 ; Cimarosa, 1754-1801, assassiné à Naples. ARNAULT *Souvenirs d'un sexagénaire*, t. III, sur *Cimarosa*.

« Il fallait pour bien apprécier sa musique, quel qu'en fût le caractère, la lui entendre chanter. Rien ne compensait la puissance que lui prêtaient l'accent de son chant et l'expression de sa figure. A cela près qu'il avait plus de finesse que de malice, dans la physionomie, il avait assez de rapport

Bonaparte pensait comme les Italiens, et il cherchait à fixer à Paris Paësiello et Piccinni, compositeurs d'un immense talent. Il voulait faire du premier son maître de chapelle, lui donner la direction de l'Opéra et du Conservatoire de musique. Il l'attira en France par d'énormes émoluments, le reçut avec honneur, l'admit en son entourage avec ses familiers, se plaisant à discuter avec lui sur les théories de la musique [1] La pastorale de *Nina*, dit

avec Rossini, à qui il ressemblait aussi pour la taille et la corpulence. Le plaisir avec lequel il m'accueillit, l'enthousiasme avec lequel il me parla de nos armées, m'expliquaient l'humeur que la cour de Naples lui témoignait déjà, et les persécutions dont il a été, depuis, l'objet, quoiqu'il ne soit pas mort en prison, comme on l'a publié. » Mais on prétend qu'il fut assassiné à Naples. Il a composé plus de cent vingt opéras. Il excellait surtout dans l'*opera-buffa*.

1. Lady Morgan, *Voyage en France*, t. II, p. 181 :

« Le musicien était tout aussi indépendant que Bonaparte était despote et il disputait le terrain, note à note, mesure à mesure. Quelquefois Bonaparte demandait la rature d'une demi-scène, d'une scène tout entière et disait en mesurant l'espace avec ses doigts : « De là jusqu'ici, cela est bien, « cela signifie quelque chose, c'est de la mélodie, mais d'ici là, ce n'est que « de la science. Il n'y a ni expression, ni passion, cela n'est pas dramati- « que. » Rarement, le compositeur était convaincu, et il finissait ordinairement par faire un compromis avec la critique, entre l'harmonie et la mélodie... J'eus le plaisir de connaître Cherubini pendant mon séjour à Paris. Je lui citai cette anecdote. Il me la confirma. Il paraissait indigné que Bonaparte osât juger des productions de Paësiello, d'un homme de premier talent, d'un génie sans égal. Il s'emportait contre son despotisme, qui lui avait fait refuser, à ce vénérable compositeur, la permission qu'il sollicitait de retourner en son pays. « Il s'ingéra souvent, ajouta Cherubini, de me « donner des conseils comme il l'avait fait à Paësiello. Il n'aimait qu'une « *musique assoupissante*. Il voulait qu'un opéra fût une suite d'andantes « de motifs marqués, d'expressions accentuées. Il exigeait qu'on sacrifiât à « la mélodie l'effet et l'harmonie. Un jour qu'il se plaignait de la force et de « la redondance de quelques-uns de mes accompagnements, et qu'il me « disait qu'ils étaient trop bruyants, je ne pus m'empêcher de lui dire : « Vous voulez donc que votre musique vous laisse libre de rêver aux affai- « res d'État ? »

Mlle Ducret, en ses *Mémoires* sur Joséphine, dit aussi : « Paësiello, pendant son séjour à Paris, allait beaucoup chez Mme de Montesson... Sa figure était belle, noble, expressive. Il avait le sentiment de sa supériorité ; mais il parlait de lui avec un orgueil si franc qu'il forçait presque à le lui pardonner. La chute de l'opéra de *Proserpine* fut un coup terrible pour sa réputation. Il donna sa démission de maître de chapelle. Bonaparte voulut nommer Méhul à sa place. Méhul y mit, pour condition qu'il partagerait cette situation avec Cherubini. Bonaparte ne le voulut pas. Méhul n'accepta pas. Bonaparte gardait rancune à Cherubini qui lui avait dit un jour à pro-

Menneval en ses *Mémoires* (t. Ier), le ravissait et l'enthousiasmait. Il l'eût entendue tous les soirs, il l'avouait. Seulement, à cette époque, Paësiello avait plus de soixante ans, et, ne voulant pas compromettre sa gloire, intacte en Italie, fuyant toute comparaison avec les œuvres jouées en France, il borna ses compositions à des *messes* et à des *motets*. Le seul opéra qu'il écrivit à Paris, *Proserpine*, n'eut qu'une réussite peu soutenue. Son amour-propre en fut blessé, son esprit découragé. Après trois ans de séjour, il reprit le chemin de l'Italie, cédant à Lesueur, qu'il estimait grandement, sa place de maître de chapelle [1].

Gluck, ou plutôt les maîtres allemands, avaient exercé leur influence sur le génie de Paësiello. Le maître italien, comme ses contemporains, avait fait à l'harmonie, en ses œuvres nouvelles, une place plus grande que dans les premières. « Il multiplia, dit Quatremère de Quincy, les airs avec accompagnement de clarinette et de hautbois et, sans perdre

pos d'observations faites sur un de ses ouvrages : « Général, mêlez-vous « de gagner des batailles ; c'est votre métier. Laissez-moi faire le mien « auquel vous n'entendez rien. »

Les *Débats* de l'an IX, du 11 fructidor, appréciaient ainsi la musique de Paësiello : « La musique de Paësiello n'est pas fort inférieure à celle de Mozart. Elle est même plus brillante. L'esprit, l'originalité, la grâce, caractérisent ses productions. Ses accompagnements même sont une charmante mélodie. On peut lui reprocher du luxe, quelques langueurs, quelques motifs vagues, mais il sait être simple. Il n'est jamais si délicieux que lorsqu'il n'étale point son art. Ce qu'il a fait de mieux pour nous, c'est le *Barbier de Séville*, parce que, sur un pareil sujet, sa belle musique nous dit quelque chose. »

1. Quatremère de Quincy a écrit sur Paësiello : « Il avait vécu neuf années à Saint-Pétersbourg ; ensuite il repartit pour l'Italie, en passant par Varsovie où le roi de Pologne lui fit composer l'oratorio de Métastase, intitulé *la Passion* ; ensuite par Vienne où Joseph II l'invita à se rendre, pour y écrire douze symphonies concertantes et mettre en musique le drame du célèbre Costi, *Il Re Theodoro*, dont les accords ont retenti sur tous les théâtres de l'Europe, et dont la célèbre finale a produit en France une de ces sensations dont le souvenir est impérissable. » Il mourut à Naples en juin 1816 ; il était né en 1741.

de leur naïve simplicité, ses compositions devinrent plus riches d'effets, plus vives de coloris. » Mais quelle que fût sa célébrité, quelle que fût sa puissance d'action, ce n'était pas de lui que les partisans de la musique italienne se recommandaient. Piccinni avait précédé Paësiello en France; Piccinni avait déjà rallié, sur son nom, tous ceux qui n'aimaient que les mélodies, tous ceux qui combattaient le « fracas » de la musique allemande : c'était leur mot. Bien avant le Consulat, on les appelait *piccinnistes*, et Marmontel et Ginguené, leurs protecteurs, avaient agité le brandon de discorde contre les gluckistes.

§ 2

La Révolution força Piccinni à quitter la France[1] où il vivait, depuis vingt ans, mandé par M. de Laborde. Sa grande réputation, conquise en Italie, à Rome surtout par son opéra, la *Cecchina* (la Bonne Fille), joué en 1760, avait attiré, sur lui, les regards des amateurs de musique; et Piccinni, gagné par l'espérance d'être célèbre à Paris, où convergeaient les plus grands artistes, y arriva en 1776. Le hasard le fit loger dans la rue Saint-Honoré, en face de la maison qu'habitait Marmontel. L'homme de lettres se mit en relations avec lui, se chargea d'apprendre la langue française au musicien, qui l'ignorait, et lui proposa de mettre en musique le poème de *Roland*, un opéra dont il avait écrit les paroles. Le grand artiste avait donné sa confiance à Marmontel. Il suivait ses avis, ignorant les cabales que mon-

1. Piccinni (Nicolas) était né à Bari, province de Naples, en 1728. Durante, le célèbre maître, l'avait pris en affection. « Les autres sont mes élèves, disait-il; celui-ci est mon fils. »

taient contre lui les séides de Gluck. Ceux-ci répandaient les nouvelles les plus fâcheuses contre le maître italien, contre son œuvre encore inachevée, dont ils ne connaissaient rien. Gluck lui-même se joignit à eux, annonçant qu'il avait composé aussi un *Roland* [1], afin d'empêcher la réception au théâtre de l'œuvre du rival qu'on lui opposait. Une lettre parut, en ce temps-là, dans l'*Année littéraire*, Gluck y disait :

« Vous m'exhortez, écrivait-il au baron du Rollet, auteur du poème d'*Iphigénie en Aulide*, à continuer à travailler sur les paroles de l'opéra de *Roland*. Cela n'est plus faisable, parce que, quand j'ai appris que l'administration de l'Opéra, qui n'ignorait pas que je faisais *Roland*, avait donné ce même ouvrage à M. Piccinni, j'ai brûlé ce que j'avais déjà fait, qui peut-être ne valait pas grand'chose ; et, en ce cas, le public me devrait avoir obligation d'avoir empêché qu'on ne lui fît entendre une mauvaise musique. D'ailleurs, je ne suis plus un homme fait pour entrer en concurrence. M. Piccinni aurait trop d'avantages sur moi. Car, outre son mérite personnel, qui est assurément grand, il aurait celui de la nouveauté. Moi, ayant donné à Paris quatre ouvrages, bons ou mauvais, n'importe : cela use la fantaisie. Et puis, je lui ai frayé le chemin ; il n'a plus qu'à me suivre. »

1. Mme de Genlis en ses *Mémoires*, t. IV, dit à ce sujet : « La guerre est plus terrible que jamais entre les gluckistes et les piccinnistes. Les deux partis écrivent, déraisonnent, se disent des injures ; personne ne s'entend ; mais l'on se hait avec fureur. On déblatère contre *Alceste* et *Iphigénie* de Gluck. On le traite de barbare. Gluck vient toujours, deux ou trois fois la semaine, passer la soirée chez moi. Sans voix, sans doigts, il est ravissant lorsqu'il chante ses beaux airs en s'accompagnant du piano. Le génie n'a besoin ni d'agréments, ni de fini. Du moins, il peut s'en passer. Quand on est profondément touché, que peut-on désirer encore ? Gluck parle de Piccinni avec justice et simplicité. On sent que c'est sans ostentation qu'il est équitable. Cependant, il disait, hier, que si le *Roland* de Piccinni réussit, il le refera. Ce mot est remarquable. Mais il est d'un genre qui ne me plaira jamais. Un langage constamment modeste est de si bon goût ! »

Cette lettre mal inspirée était blessante pour Piccinni, et le but qu'elle visait fut atteint. A grand'-peine Marmontel put faire agréer le *Roland* de son protégé au théâtre ; et, quand l'étude en commença, les répétitions furent orageuses et traversées de tous les ressentiments des chanteurs et des chanteuses, dévoués à Gluck. Au point que les indifférents prirent, à la fin, le parti du jeune Italien, dont la modestie, la bonne volonté, la douceur et la bienveillance, les avaient touchés. Le jour de la première représentation, Piccinni, confiant dans son talent et dans l'excellence de sa partition, n'était nullement troublé. Mais la terreur régnait dans sa famille. La femme de l'auteur le suppliait de rester près d'elle, et de ne point aller au théâtre. Les domestiques pleuraient, nous dit Ginguené dans ses notes. « Ce dont on parut le plus surpris, ajoute-t-il, ce fut des airs de danse, dont la grâce, l'élégance, le caractère piquant et la variété, réunirent tous les suffrages. Piccinni n'en avait jamais fait. Il avait, pour la danse même, telle qu'elle est en France, sinon de l'éloignement, au moins une grande indifférence ; et l'importance, qu'il voyait qu'on donnait parmi nous à cette partie d'un opéra, lui faisait redouter le moment où il lui faudrait s'en occuper. Ce moment vint, et avec lui, un véritable supplice. Les deux célèbres maîtres de ballet, Dauberval et Vestris père, ne le quittaient point. Ils en obtenaient tantôt une entrée, tantôt une gavotte, un menuet, une chaconne. Ils ne pouvaient comprendre, ni son aversion pour ce travail, ni sa prodigieuse facilité. Le soir de la première répétition générale des ballets, Mlle Guimard se plaignait de n'avoir point, dans la fête villageoise du troisième acte, un air où elle pût développer toute la grâce de son talent. Vestris, après la repé-

tition, arrive chez Piccinni qu'il trouve fatigué et qui frémit, en le voyant. Il lui dit le motif de sa visite, et lui déclare qu'il a promis en son nom, à Mlle Guimard, qu'elle serait satisfaite. « Mon cher ami, lui dit Piccinni, vous voulez donc me tuer? Allons! il faut bien m'y résoudre, et vous faire encore de la *bergerie*, puisque c'est pour une si aimable bergère. Mais que fera-t-elle? Voyons! Montrez-le-moi, pour que j'écrive ses pas avec des notes. Alors, Vestris se mit à figurer une entrée. Il va, vient, retourne, regarde, guette, suspend ses pas, les précipite. Pendant ce temps, Piccinni, debout et immobile, près de la cheminée, suit des yeux tous ses mouvements. Après un certain temps, il fait signe d'une main à Vestris de s'arrêter et de s'asseoir. Il prend du papier de musique, et sur sa cheminée même, sans toucher aucun instrument, sans chanter, sans rien dire, il écrit de suite, et tout entière, la longue et charmante gavotte du troisième acte, le plus joli air de tout l'ouvrage. Quand il eut noté la partie du chant, il se mit à son *forte-piano* et pensa faire perdre la tête à Vestris en lui exécutant ce qu'il venait de composer, en moins de temps, pour ainsi dire, qu'il n'en eût fallu à un copiste pour le noter [1]. »

1. Les *Débats* (floréal an IX), disaient au sujet de *Didon* que l'on avait repris : « Piccinni s'est piqué de montrer aux Français qu'il savait faire de la musique dramatique, et je crois que la forme qu'il a donnée à cet opéra (c'est Geoffroy qui écrivait) devrait être un modèle pour tous les compositeurs. Il y a prodigué les beaux airs, et quand la situation ne permet pas qu'on chante, il a su donner, à son récitatif, le pathétique et la vivacité de la déclamation tragique, soutenue de toutes les puissances d'un orchestre plus éloquent que bruyant. Mais la difficulté de trouver de beaux chants rendra toujours déserte l'école de Piccinni et véritablement le genre de Gluck est plus convenable au goût général d'une nation, qui préfère la poésie à la musique et la tragédie au chant. Notre goût est plus conforme à la raison ; celui des Italiens tient à la passion. Nous dissertons avec beaucoup d'esprit sur la musique ; les Italiens la sentent avec enthousiasme. Nous voulons qu'un opéra soit une pièce de théâtre. Les Italiens n'y voient qu'un canevas pour des airs et des morceaux d'ensemble. »

Berton, directeur de l'Opéra, voulut réconcilier les deux rivaux et les réunit à souper, les plaçant l'un à côté de l'autre. Les deux hommes ne résistèrent point à ce voisinage et ils se retirèrent bons camarades. Mais leurs partisans réussirent à les brouiller de nouveau, et Gluck, chargé d'une *Iphigénie en Tauride*, apprenant que Piccinni devait composer le même opéra, quitta la France, abandonnant le maître italien aux basses flagorneries de ses admirateurs [1]. Resté seul, l'Italien eût, enfin, joui de sa prépondérance incontestée, si l'un de ses compatriotes, Sacchini [2], ne fût arrivé à Paris, cherchant une consécration à sa gloire. Piccinni, d'un caractère aimable, empressé et doux, fut très bienveillant pour ce nouveau rival. Il le présenta aux artistes de l'Opéra, vanta ses œuvres, ne négligea rien pour lui rendre faciles les débuts, toujours semés d'obstacles. La Cour même lui fit fête, et pour un déplacement à Fontainebleau, voulant inspirer aux deux compositeurs une louable émulation, elle demanda un opéra à chacun d'eux : divertissement habituel de son séjour au château. Sacchini écrivit *Chimène*; Piccinni, *Didon*. Sacchini eut le premier les enivrements d'un triomphe. *Chimène* fut d'abord trouvée supérieure à *Didon*. Mais, à l'arrivée de Mme Saint-Huberti, absente à la première représentation, le rôle de Didon, repris par elle, avec la puissance de son immense talent, l'opéra de Piccinni éclata dans toute sa beauté, dans toute sa grâce, dans toute la fraîcheur de ses modulations. On admira les mélodies touchantes, le style clair et facile de la parti-

1. Dans cet opéra d'*Iphigénie en Tauride* chantait Mme Laguerre, qui paraissait sur les planches souvent en état d'ébriété et l'on disait que c'était *Iphigénie en Champagne*.

2. Sacchini, 1734-1786.

tion. Ses beaux chants s'insinuèrent dans toutes les mémoires. La cour, charmée et surprise, voulut que l'on multipliât les représentations. Celles de *Chimène* furent suspendues et la supériorité de Piccinni saluée d'éloges unanimes. Dès lors, ses nouveaux opéras furent accueillis avec faveur [1], et les piccinnistes conquirent la grande place qu'avaient tenue jadis les gluckistes au théâtre [2].

En quittant Paris, à la Révolution, Piccinni était revenu au royaume de Naples. Ses convictions politiques, rapportées de France, ses généreuses aspirations vers la liberté, déplurent au Bourbon qui régnait en Italie. Tenu en suspicion à Naples, il en partit pour s'établir à Venise, puis retourna en France,

1. Les nouveaux opéras de Piccinni furent *Diane et Endymion*, ensuite *Pénélope*.

2. Ginguené, *Notice sur la vie et les ouvrages de Nicolas Piccinni :*

« Sacchini vint à Paris en 1787 et y revit l'ami de son enfance. Piccinni lui fit l'accueil le plus affectueux. On parvint pourtant, par la suite, à brouiller les deux amis. La cour, dit Ginguené, donna à leur rivalité une activité nouvelle, en demandant pour les spectacles de cette année, à Fontainebleau, un opéra de chacun de ces deux maîtres. Piccinni choisit *Didon*, et Sacchini *Chimène*. Sacchini fut le premier prêt ; on commença par le répéter aussitôt qu'il fut possible. Toutes les préventions étaient alors pour lui : l'orchestre, les acteurs, l'administration de l'Opéra le portaient aux nues. *Chimène*, dès les premières répétitions, passa pour un chef-d'œuvre et c'en était un, en effet.

« Piccinni commença tard son ouvrage. Il était à Méréville, chez M. de Laborde, occupé de l'éducation musicale de ses deux filles, dont l'une joignait à une voix très belle les plus heureuses dispositions. Je le vis arriver, de cette campagne, partir pour celle de Marmontel où *Didon* l'attendait depuis deux mois ; je le vis revenir dix-sept jours après avec la partition tout entière, mais dont le chant seul et la basse étaient notés. Je passai une matinée délicieuse à la parcourir avec lui. Les larmes me coupaient la voix ; souvent il pleurait lui-même. Nous nous arrêtions tous deux. Enfin, dans la belle scène du cinquième acte, qui précède le chœur des prêtres de Pluton, il fondit en pleurs. Il me disait en sanglotant : « C'est comme cela « que je viens de passer quinze jours ; même quand je ne composais pas, « je ne faisais que pleurer, pensant à Didon. Je me disais sans cesse : *la « pauvre femme !...* » Voilà n'en doutons point, le secret de cette sensibilité profonde qui domine dans cet admirable ouvrage et des larmes qu'il a fait verser... Piccinni repartit le lendemain pour Méréville, ayant à remplir sa partition. Il envoya, chaque semaine, un acte complet à la copie. Ainsi, dans moins de six semaines, *Didon* entière fut composée, chant et accompagnement. Je l'ai vu ; il faut bien que je le croie. »

à la fin du Directoire. Il y retrouva ses partisans. Mais l'Opéra ne possédait plus la vogue d'autrefois, et Piccinni arrivait pauvre, dénué de ressources, comptant, au pis, sur la générosité du gouvernement français. Le Directoire touchait à sa fin. L'anarchie régnait partout. On lui offrit une place de maître de chant au Conservatoire, place peu rétribuée, insuffisante à toute une famille. Dans le petit logement qu'il occupait au haut du faubourg Saint-Honoré, les meubles manquaient, et les visiteurs se retiraient, saisis de compassion, devant la misère qui y régnait. Sarrette, directeur du Conservatoire, organisa une représentation au bénéfice du grand compositeur. Ce ne fut qu'un remède éphémère, vite épuisé, qui laissa retomber, dans le dénuement, l'infortuné Piccinni.

Lorsque le Consulat fut organisé, le pauvre homme reprit espoir. Il écrivit aux ministres; il sollicita de Bonaparte une audience. Le ministre lui promit une pension sur l'Opéra, un logement à l'hôtel d'Angivillers, et Bonaparte le reçut au Luxembourg. Le général se montra fort avenant et touché de cette détresse. Il le fit asseoir, pour causer avec lui, disant que l'auteur de *Didon* méritait cet exceptionnel honneur. Il le conduisit même à l'appartement de Mme Bonaparte, jusqu'à l'heure du déjeuner, voulant le bien connaître, dans une causerie prolongée. Il avait discerné, tout de suite, les souffrances intimes du malheureux musicien, et il tâcha de réconforter son courage et de réveiller son génie, en lui parlant de sa gloire ancienne. N'osant pas lui offrir un don en argent, qui eût blessé sa dignité, il lui commanda une marche militaire destinée à la garde consulaire, et la lui fit payer, d'avance, cinq cents louis. Sur le moment, ce fut, pour le compositeur, l'essor de belles

illusions. La réalité fut amère; sa pension ne fut pas payée et son traitement de maître de chant resta aussi peu élevé qu'au début. Le dégoût, le chagrin, le rendirent malade. Ses amis l'avaient confortablement installé à Passy. Il y mourut d'une attaque d'apoplexie, au mois de mai 1800.

Piccinni était grand, d'une noble prestance, d'une figure agréable, où l'esprit se révélait en deux yeux bleus, dont le regard projetait une lueur pétillante de causticité, mais le plus souvent caressante et douce. Ils étaient enchâssés en deux arcades profondes, que surmontait un front large et ouvert. Son nez s'unissait au front en une ligne droite, descendant en profil de statue grecque. Sa bouche seule ne répondait pas à cette beauté de race antique ; elle était enfoncée, repliée sur ses gencives de septuagénaire où manquaient presque toutes les dents. Il avait le goût de la parure, dit-on, l'élégance d'un homme de bonne compagnie, allant rarement à pied, non par indolence, mais par recherche de la propreté, évitant la boue de Paris. Il se nourrissait sobrement, enfin, de mets délicats et choisis, et ses historiens disent de lui : « Sobre comme un Italien, propre comme un Français. »

Ginguené, dans ses notes, a recueilli quelques propos du célèbre compositeur sur l'art musical :

« On a bientôt appris, disait Piccinni, tout ce qui peut entrer dans l'harmonie. Ce n'est pas ce qu'on y peut mettre qui est difficile à savoir, c'est ce qu'on en doit ôter. Les quatre parties d'instruments à cordes, qui sont le fond de l'orchestre, se prêtent presque également à toutes les expressions. Il n'en est pas ainsi des instruments à vent, et de ceux de percussion. Le hautbois a une expression qui n'est point celle de la clarinette, laquelle, à son tour, en

a une très différente de la flûte. Les cors en changent suivant le ton où on les emploie. Le basson, dès qu'il ne se confond pas avec la basse, devient triste et mélancolique. Les tambours ne peuvent exprimer rien que de lugubre ; la trompette, rien que de guerrier et d'éclatant. L'assourdissante timbale est toute militaire ; et dès que je l'entends, je m'attends à voir défiler de la cavalerie. Si l'on réservait, à chacun de ces intruments, l'emploi que sa nature même lui assigne, on produirait des effets variés, on réussirait à tout peindre, et l'on diversifierait, sans cesse, les tableaux. Mais, on jette tout à pleines mains, tout à la fois, et toujours. On blase, on endurcit l'oreille. On ne peut plus rien au cœur et à l'esprit, dont elle est la route. Je voudrais bien savoir ce qu'on fera pour la réveiller lorsque, ce qui arrivera promptement, elle se sera faite à ce vacarme, et de quelle nouvelle diablerie on s'avisera. Peut-être voudra-t-on, alors, revenir à la nature et aux véritables moyens, que l'art avoue. Mais vous savez ce qui arrive au palais émoussé par des liqueurs fortes. D'ailleurs, on se met, en quelques mois, dans la tête, tout ce qu'il faut savoir pour exagérer ainsi les effets. On n'apprend qu'avec beaucoup de temps et d'étude à en produire de véritables. Comment hésiterait-on sur le choix ? »

Ses contemporains ne lui reconnaissent pas le génie dramatique de Gluck ; mais il l'emporte sur son rival, disent-ils, par la grâce de ses mélodies, par la pureté de sa phrase musicale, par la tendresse de ses accents d'amour, par un charme, enfin, qui enlace l'auditeur, et que l'on ne retrouve que dans Mozart. Au jugement des Italiens, il n'a point eu d'égal dans le genre bouffon, dont les plus heureuses inventions lui sont dues.

§ 3

Gluck, gâté par les adulations des gens de cour, exigeant, pointilleux, n'était jamais satisfait. Imbu de son talent, il ne supportait aucune contradiction, il ne souffrait aucune faute dans l'exécution de ses opéras. Les répétitions des musiciens, sous sa direction, devenaient pour eux un supplice. Mécontent presque toujours, il faisait reprendre le même morceau trente fois de suite, jusqu'à ce qu'il eût obtenu la perfection ; et souvent, dit-on, les instruments se seraient arrêtés court, laissant Gluck à ses emportements et à ses exigences, si l'empereur d'Autriche, qui s'intéressait au grand compositeur, ne fût intervenu pour apaiser les colères et dissiper le découragement de l'orchestre.

Gluck ne connut la célébrité qu'à un âge avancé, après *Alceste*. Il avait déjà composé un grand nombre d'opéras, sans fixer l'attention sur son talent et sur sa personne. Mais, en quatre ans, ses grands drames lyriques joués à Paris, lui apportant la renommée, lui ont assuré l'immortalité. Qui ne connaît *Orphée*, *Alceste*, *Armide*, les deux *Iphigénie* ? *Orphée* avait enchanté, enthousiasmé Rousseau. De cette œuvre, il disait qu'il eût voulu ne l'avoir jamais entendue, ou bien l'entendre chaque jour. Lorsqu'elle fut jouée en Italie, à Bologne, la ville s'enrichit de neuf cent mille francs, par l'afflux des étrangers venus pour entendre cette adorable musique. « Les accords ravissants du chantre de Thrace, dit un de ses biographes (Michaud, *Biographie universelle*), le *Stridor* des Furies, tout le charme répandu dans cet ouvrage, enlevèrent les suffrages

et réconcilièrent, pour un moment, avec Gluck, les partisans français de la musique italienne. En 1776, fut joué *Alceste*, dont la trame est remplie d'affliction et d'effroi. On rapporte qu'un homme se plaignit à Gluck de l'air : *Caron t'appelle*, motivé sur une seule note. « Ami, lui dit le compositeur, dans les Enfers, les passions s'éteignent et la voix perd ses inflexions. » Ne pouvant tirer des instruments, par la voie ordinaire, des sons assez sourds et assez lugubres pour accompagner ce morceau, on assure qu'aux répétitions il imagina d'aboucher les cors, deux à deux, en sorte que les sons, en se heurtant au passage, produisirent l'effet déchirant et terrible qu'il se proposait. *Armide* eut ensuite trente représentations consécutives et, en janvier 1778, les opéras nouveaux de Gluck avaient donné 900,000 francs. *Iphigénie en Tauride* termina la carrière lyrique de Gluck, en 1799. L'amour en est exclu. Deux amis, pour sauver l'un d'entre eux, se vouent réciproquement à la mort ; et le bourreau doit être la propre sœur de l'une des victimes. Nul ornement étranger, nulle vaine pompe, nulle danse légère n'altèrent l'austérité de ce drame. Un seul ballet s'y trouve, et ce ballet fait frémir. Les chœurs, mis en action suivant la méthode grecque, loin de nuire à l'intérêt, le fortifient. La pièce commence avec le premier coup d'archet et n'a point d'ouverture préliminaire. On ne sait ce qu'on doit le plus admirer, de la tempête, du songe d'Iphigénie, du chœur des Euménides, des adieux d'Oreste et de Pylade. Lorsque après ses fureurs, Oreste, accablé, dit : « Le calme rentre dans mon cœur », pourquoi demandait-on à Gluck ce murmure des basses, ce glapissement des violons ? « Il ment », répondit le grand homme ; « il a tué sa mère. » Voici d'ailleurs,

d'après l'un de ses biographes, comment Gluck entendait son art : « L'imitation de la nature, disait-il, est le but commun que doivent se proposer le poète et le musicien ; c'est aussi celui auquel j'ai tâché d'atteindre. J'ai voulu réduire la musique à sa véritable fonction, celle de seconder la poésie, pour fortifier l'expression des sentiments et l'intérêt des situations, sans interrompre l'action et la refroidir par des ornements superflus. Je pense qu'elle doit ajouter à l'autre ce qu'ajoutent, à un dessin correct et bien composé, la vivacité des couleurs et l'accord des lumières et des ombres, qui animent les figures, sans en altérer les contours [1]. »

Il était de haute taille, de stature bien proportionnée, point obèse, mais charnue, de force musculaire très grande. Son visage arrondi s'offrait criblé des stigmates de la petite vérole, et néanmoins sa physionomie très expressive retenait la sympathie. Toujours en toilette de gala, habit brodé et souliers à boucles, la tête coiffée d'une perruque poudrée, on le rencontrait en promenade, portant à la main un jonc à pomme d'or ; et, dans cette toilette recherchée, il se rendait tous les dimanches, à la messe de sa paroisse. Le fond de son caractère se composait d'impatience et de présomption, s'emportant sur une vétille, prêt à tout rompre, les yeux injectés de sang dont les regards enflammés devenaient insoutenables ; et tout à coup s'apaisant, retrouvant sa bonhomie, sa franche cordialité, partageant, avec ses amis, un grand verre de bon vin qu'il ne détestait point, livré à sa verve, à ses fines plaisanteries, à ses lazzis égrillards [2].

1. Michaud, *Biographie universelle.*

2. Wieland, un grand écrivain allemand, a condensé en quelques lignes toute l'admiration de ses compatriotes pour le génie de Gluck :

« Grâce au génie puissant de M. Gluck, écrit-il, nous voilà donc parvenus

§ 4

Mozart[1] naquit après Gluck, et, quoique de quarante ans plus jeune, il était célèbre presque en même temps que lui. Il fut, en effet, un prodige de précocité. Né à Salzbourg en 1756, il était âgé de sept ans à peine que déjà il parcourait l'Europe, accompagné de son père et de sa sœur, donnant des concerts où la foule accourait voir l'enfant rivaliser, avec les plus vieux maîtres, d'habileté, d'expression, de science musicale. Telles sont, d'ailleurs, en toutes ses œuvres, ses qualités maîtresses. Nul n'a surpassé l'exquise tendresse de ses cantilènes d'amour; nul, la force et la hardiesse des grands morceaux de ses opéras. Il fut, en son temps, l'exécutant et le compositeur incomparables, brillant météore éphémère, qui ne dura que pendant quelques années de jeunesse, puisqu'il mourut à trente-cinq ans, épuisé par les accidents de sa vie aventureuse et passionnée, laissant des œuvres d'une fraîcheur, d'une clarté et d'une pureté, que d'autres n'ont pu égaler.

Suard, qui a écrit sur l'admirable artiste une étude intéressante, dit qu'il fut toujours un enfant, incapable de résister à un désir, affolé par une fantaisie, n'écoutant plus sa raison, nerveux, irritable, prêt à tout sacrifier à l'impulsion qui le dominait. Et pour-

à l'époque où la musique a recouvré tous ses droits. C'est lui, et lui seul, qui l'a rétablie sur le trône de la nature d'où la barbarie l'avait fait descendre, et d'où l'ignorance, le caprice et le mauvais goût la tenaient, jusqu'à présent, éloignée. Frappé d'une des plus belles maximes de Pythagore, il a préféré les Muses aux Sirènes, il a substitué, à de vrais et faux ornements, cette noble et précieuse simplicité qui, dans les arts comme dans les lettres, fut toujours le caractère du vrai, du grand et du beau. Eh ! quels nouveaux prodiges n'enfanterait pas cette ame de feu, si quelque souverain de nos jours voulait faire, pour l'opéra, ce que fit autrefois Péricles, pour le théâtre d'Athènes ! »

1. Mozart, 1756-1791.

tant, animé de nobles qualités; ni intéressé, ni avide ; bienfaisant et généreux, suivant son cœur pour une bonne action, aussi facilement que ses sens débridés pour la satisfaction d'un vice. Il savait se livrer au travail de la composition sans désemparer, passant les nuits à écrire une partition, et de même, en d'autres circonstances, veule, paresseux, incapable de rien produire, parant à toutes les difficultés par sa prodigieuse facilité en musique.

Il adorait sa femme, dit-on, noble créature qui s'était attachée à lui, et savait adoucir les moments de mélancolie et de tristesse de son grand homme par les plus tendres exhortations. Ce qui ne l'empêchait pas, lui, de chercher d'autres amours et de s'efforcer de plaire à d'autres femmes. La *Flûte enchantée* ne fut composée que pour obtenir les faveurs d'une femme de théâtre dont il était devenu éperdument amoureux et qui ne voulait céder qu'après cette preuve d'amour [1].

§ 5

Lorsque Beethoven naquit à Bonn, en 1770, Mozart avait alors quatorze ans, et la célébrité auréolait son

1. Suard, *Mélanges de littérature*, t. V :

« ... On lui demandait, un jour, en vertu d'un ordre général du gouvernement, l'état des traitements qu'il recevait de la cour de Vienne. Il écrivit dans un billet cacheté : « Trop pour ce que j'ai fait ; trop peu pour ce que « j'aurais pu faire. » Il était très inégal dans le travail. Quand il était saisi d'une idée, on ne pouvait pas l'arracher à l'ouvrage. Il composait au milieu de ses amis. Il passait des nuits entières au travail. Dans d'autres temps, il ne pouvait quelquefois achever un ouvrage qu'au moment même de l'exécuter. Il lui arriva ainsi, un jour, qu'ayant une pièce à faire pour un concert de la cour, il n'eut pas le temps d'écrire la partie qu'il devait exécuter. L'empereur Joseph, jetant par hasard les yeux sur le papier de musique que Mozart avait l'air de suivre, fut étonné de n'y voir que des lignes sans notes, et lui dit : « Où est donc votre partition ? — Là, » répondit Mozart en mettant la main sur le front... On cite de lui les *Noces de Figaro, Don Juan,* les *Mystères d'Isis,* la *Flûte enchantée...* »

nom. Toutes les villes d'Allemagne acclamaient les compositions musicales du jeune prodige, et Beethoven subit l'influence de ce génie charmant, de ce créateur de mélodies si tendres, de cet évocateur de puissantes harmonies, aussi dramatiques que celles de Gluck. Haydn, après Mozart, lui inspira la vigueur de ses immortelles symphonies où, l'âme déchirée de chagrin, il a fait entendre de si douloureux accents.

Beethoven fut un grand musicien, le plus grand de tous ceux qui rayonnèrent à la fin du XVIIIe siècle. Il n'eut qu'à traduire ce que sentait son âme, pour être vraiment grand et dépasser tous ses rivaux. Ne fut-il pas très malheureux ? En pleine jeunesse, au moment où il pouvait compter sur les jouissances que donne le talent, il devint sourd. Pendant qu'il conduisait un orchestre, il constata, tout à coup, que le son des instruments ne lui arrivait plus que faiblement. Il comprit son malheur, et tomba presque inanimé sur son siège. Se figure-t-on le désespoir, qui dut envahir cet homme, bercé des plus nobles rêves, se trouvant privé subitement du plus grand plaisir de l'artiste, c'est-à-dire d'assister à l'interprétation de son œuvre, d'en éprouver les beautés par l'impression produite sur l'auditeur, et d'en saisir, par l'oreille, les plus délicates et les plus lyriques suavités. Désormais, il serait séparé du théâtre et du monde musical, par un silence étouffant ; il n'aurait d'autre moyen, pour calmer sa douleur, que de laisser jaillir de son cœur les plaintes de ses souffrances morales. Car ne plus entendre ne l'empêcherait pas de créer encore, non plus des scènes de drame, des récitatifs qu'il faudrait conduire de l'orchestre, mais de grandes pages éloquentes reflétant les tristesses de sa vie et ses regrets inutiles. Justement, son opéra *Fidelio* (1803) ne fut point

apprécié, tandis que ses sonates et ses symphonies, son adagio surtout, en 1802, « d'une si poétique et si profonde désespérance », écrit Lavoix, resteront comme le modèle le plus parfait des chefs-d'œuvre [1].

S'il put quelquefois conduire un orchestre, ce ne fut que par hasard, en appuyant sa poitrine sur le bois du pupitre ou du piano, qui lui renvoyait la sonorité affaiblie des instruments. « J'entends avec mes entrailles », disait-il. Et encore les petites voix de la flûte lui échappaient, ainsi que la susurration d'une chanson d'amour. Les ravissements et les extases d'une prière, à peine murmurés sur deux lèvres adorantes, ne lui semblaient plus que le tremblement d'une jolie bouche. Il ne percevait plus de sensations provoquées par le bruit des notes musicales. Seules, le touchaient les sensations qu'enfantaient ses propres créations. Ses yeux, par un phénomène inexplicable à ceux dont l'ouïe est intacte, lui transmettaient le contact des beautés harmoniques, inscrites sur le papier. Ce qu'il avait conçu, ce qu'il avait écrit, les chants qu'il avait créés, surgissaient, sous son regard, et retentissaient « muettement », pour ainsi dire, dans l'intérieur de son cerveau. Il jouissait par la vue, comme d'autres jouissent par l'oreille, et il s'enivrait, alors, de sa propre douleur et du déchirement de son âme. Mais est-ce assez pour l'artiste, pour le musicien, qui recherche, dans les échos puissants de l'orchestre, la jouissance plénière de son art, l'enthousiasme du compositeur pour son œuvre ? C'était donc, en lui,

1. En 1795, ce furent ses trios ; en 1796, ses sonates ; en 1797, ses sérénades ; en 1799 le septuor pour violon, alto, cor, clarinette, basson, violoncelle, contre-basse ; en 1800, ses symphonies ; en 1802, sa fameuse sonate, le *Clair de lune*, et des symphonies héroïques, dédiées à Bonaparte, dont il déchira la dédicace après les victoires du grand général remportées en Allemagne.

en cet infirme, une affliction navrante, une torture sans fin, qui le chassaient de la société des hommes, de la fréquentation des artistes, dont il constatait, avec une mélancolie profonde, les joies intenses d'un succès.

Bien longtemps avant sa mort (octobre 1802), dans une heure des plus sombres, il écrivit à ses frères combien il souffrait de cet état.

« O hommes qui me croyez haineux, écrivait-il, intraitable ou misanthrope, et qui me représentez comme tel, combien vous me faites tort ! Vous ignorez les raisons qui font que je vous parais ainsi. Dès mon enfance j'étais porté, de cœur et d'esprit, au sentiment de la bienveillance ; j'éprouvais même le besoin de faire de belles actions. Mais songez que, depuis six années, je souffre d'un mal terrible qu'aggravent d'ignorants médecins ; que bercé, d'année en année, par l'espoir d'une amélioration, j'en suis venu à la perspective d'être, sans cesse, sous l'influence d'un mal dont la guérison sera fort longue et peut-être impossible. Pensez que né, avec un tempérament ardent, impétueux, capable de sentir les agréments de la société, j'ai été obligé de m'en séparer de bonne heure et de mener une vie solitaire. Si, quelquefois, je voulais oublier mon infirmité, oh ! combien j'en étais durement puni par la triste et douloureuse épreuve de ma difficulté d'entendre ! Et, cependant, il m'était impossible de dire aux hommes : « Parlez plus haut, criez, je « suis sourd. » Comment me résoudre à avouer la faiblesse d'un sens qui aurait dû être, chez moi, plus complet que chez tout autre ; d'un sens que j'ai possédé dans l'état de perfection, et d'une perfection telle qu'elle s'est rencontrée chez peu d'hommes de mon art. Non, je ne le puis. Pardonnez-moi

donc, si vous me voyez me retirer en arrière, quand je voudrais me mêler parmi vous. Mon malheur m'est d'autant plus pénible qu'il fait que l'on me méconnaît. Pour moi, point de distraction dans la société des hommes, dans leur ingénieuse conversation ; point d'épanchement mutuel. Vivant presque entièrement seul, sans autres relations que celles qu'une impérieuse nécessité commande, semblable à un banni, toutes les fois que je m'approche du monde, une affreuse inquiétude s'empare de moi ; je crains, à tout moment, d'y faire apercevoir mon état. »

Et un peu plus loin, Beethoven ajoutait :

« Pourtant, lorsqu'en dépit des motifs qui m'éloignaient de la société, je m'y laissais entraîner, de quel chagrin j'étais saisi quand quelqu'un, se trouvant à côté de moi, entendait une flûte et que je n'entendais rien. J'en ressentais un désespoir si violent que peu s'en fallait, que je ne misse fin à ma vie. L'art seul m'a retenu. Il me semblait impossible de quitter le monde avant d'avoir produit tout ce que je sentais devoir produire. C'est ainsi que je continuais cette vie misérable, oh ! bien misérable, avec une organisation si nerveuse, qu'un rien peut me faire passer de l'état le plus heureux à l'état le plus pénible. Patience ! C'est le nom du guide que je dois prendre et que j'ai déjà pris. J'espère que ma résolution sera durable, jusqu'à ce qu'il plaise aux Parques impitoyables de briser le fil de ma vie. Peut-être éprouverai-je un mieux ; peut-être non. N'importe ! Je suis résolu à souffrir. Devenir philosophe dès l'âge de vingt-huit ans, cela n'est pas facile, moins encore pour l'artiste que pour qui que ce soit ! »

Il souffrit encore davantage. Son infirmité, malgré les médecins, augmentait chaque jour. Bientôt, il fallut employer l'écriture pour communiquer avec lui. L'ouïe était anéantie. Et sa vie, déjà triste, s'assombrit en une mélancolie sauvage. Il se résigna forcément à cette solitude implacable, ressassant ses propres pensées et ses rêveries, qui le transportaient en un monde imaginaire où toutes les harmonies se transformaient en gémissements lugubres. Resté célibataire, à cause de cette infirmité qui le séparait du monde, on ne lui connut jamais de maîtresse. Enfin, le silence qui l'entourait, horrible par sa persistance, le poussait hors de sa demeure chaque jour. On le rencontrait sur les promenades de la ville, semblant hagard, en une absorption en soi, que ne venait rompre aucun bruit d'alentour, pour lui insaisissable. Il était plus à lui, et en lui, que personne ; et l'on prenait pour de l'étrangeté, pour de la misanthropie, ce qui n'était qu'une manière d'être, engendrée par la solitude dans laquelle il était plongé. De même il changeait souvent son domicile, excédé par la vue des objets, immuables devant lui, parmi lesquels ne s'asseyait jamais un ami, et que n'égayait aucune confidence. Et ensuite, lorsque les beaux jours naissaient, il se réfugiait en une maison villageoise, où il pouvait, au milieu de la nature, donner libre cours à cette existence pareille à celle d'un *banni* (suivant son expression), à qui personne ne parle, parce qu'il ne saurait comprendre personne. A la musique, pour se distraire de sa mélancolie, il ajoutait l'étude de la philosophie et de l'histoire, vivant avec les hommes disparus, qui lui semblaient aussi présents que ses contemporains, pour lui comme s'ils n'existaient pas ; avec les conceptions des phi-

losophes, qui avaient discouru sur l'âme humaine, lui qui, à chaque heure du jour, pouvait évoquer, dans le silence de la solitude, tous les phénomènes de sa conscience.

Malheureux, autant qu'on peut l'être, il mourut au mois de mars 1829 [1].

§ 6

Ainsi avait été toujours en progrès l'art musical durant le XVIIIe siècle. Mais la Révolution imposa un temps d'arrêt aux productions lyriques. La société bouleversée, les grands seigneurs exilés, le théâtre de l'Opéra resta souvent désert. Les artistes étrangers, que les agréments de Paris avaient attirés en France, étaient rentrés dans leur patrie. L'esprit public se détournait des mélodies légères et gracieuses, ou des graves harmonies des drames lyriques, si admirées pendant la monarchie. On ne pensait, en ce temps-là, qu'à l'exécration de la tyrannie, à la glorification du patriotisme, et les opéras s'en faisaient l'écho. Alors, en 1794, Grétry écrivit *Denys le Tyran* ; Méhul, *Horatius Coclès* ; Rouget de l'Isle avait trouvé, en son âme, le cri vengeur du soldat, et devant ses amis d'Alsace, chanté la *Marseillaise*. Méhul, pour la fête du 10 août, transporté par la poésie vibrante de Joseph

1. « Aucune œuvre n'est mieux connue que celle de Beethoven, a écrit Lavoix, dans son *Histoire de la Musique*. Il a laissé des lettres et un grand nombre de petits cahiers, qu'il portait toujours avec lui et sur lesquels il écrivait ses pensées musicales et autres, ainsi que ses esquisses de composition. Il semble que toute sa musique n'ait tendu que vers un seul but : *la symphonie*. Souvent ses sonates, ses trios, ses quators, ses concertos de piano eux-mêmes sont de magnifiques esquisses pour des tableaux plus magnifiques encore. De tous ses chefs-d'œuvre ce sont, en effet, les neuf symphonies qui sont les compositions maîtresses. Elles arrivent à la perfection de la forme. »

de Chénier, avait composé le *Chant du Départ* ; Gossec, la musique large et solennelle de l'hymne à l'Être suprême, dans la fête religieuse présidée par Robespierre. Néanmoins, cette effervescence lyrique s'apaisa dès le rétablissement de l'ordre public, et les œuvres anciennes des grands maîtres, et les œuvres nouvelles des jeunes compositeurs, Méhul, Cherubini, Lesueur, Catel, Boieldieu recommencèrent à donner la vogue aux théâtres de chant.

Ces noms nouveaux, bientôt célèbres, se joignirent aux anciens déjà connus, que le public avait coutume d'applaudir ; anciens qui se nommaient Monsigny, Philidor, Gossec, Grétry, Martini. Il y avait plus de trente ans que le premier ouvrage de Monsigny [1] avait été célébré : *l'Ile sonnante*, en 1768. Monsigny était alors maître d'hôtel du duc d'Orléans, charge qu'il venait d'acheter, et, durant les dix années qui suivirent, il publia et fit jouer ses meilleures compositions : *le Déserteur*, en 1769, qui figura longtemps au répertoire ; *le Faucon*, en 1771 ; *la Belle Arsène*, en 1775 ; *l'Enfant trouvé*, ou *Félix*, en 1799. Sa famille vivait alors en Artois, issue de parents sardes établis depuis deux siècles aux Pays-Bas. Elle l'avait envoyé à Paris, en 1749, tenter de refaire, dans les finances, leur fortune détruite. Mais la musique possédait le jeune Monsigny tout entier. Gianotti, contre-bassiste de l'Opéra, lui avait donné les premières leçons, et Sedaine, qu'il avait rencontré dans le monde, ne tarda pas à lui confier ses poésies. Sedaine, après avoir entendu la musique de Monsigny, comprit tout de suite que c'était le compositeur qu'il lui fallait, et

1. Monsigny, 1729-1817.

désormais le nom de Sedaine fut presque toujours associé à celui de Monsigny.

Il était d'une sensibilité extrême, subissant les joies et les douleurs de ses personnages jusqu'à en défaillir, lorsqu'il devait traduire les élans d'une passion malheureuse. Quatremère de Quincy raconte que la composition du *Déserteur* lui coûta tant de pleurs, « qu'on fut obligé deux fois de lui retirer le poème. Longtemps encore après, en parlant de la scène où Louise revient par degrés de son évanouissement, et en se rappelant le jeu de ses paroles étouffées, et comme coupées des traits de l'orchestre, on le vit fondre en larmes, et tomber lui-même dans l'accablement qu'il avait dépeint. » De bonne heure, il cessa de produire. En sa vieillesse, sa mémoire s'était affaiblie, et il assistait souvent à la représentation d'une de ses œuvres sans la reconnaître. Il ignorait qu'il en fût l'auteur. Sa vie se prolongea jusqu'en 1817, et sous le Consulat son nom était devenu populaire avec *le Déserteur*.

Philidor fut son émule, au XVIIIe siècle. Né en 1727, il se fit connaître par *le Savetier*, joué en 1759, et *Tom Jones*, en 1765. Il mourut en 1795, laissant un nom que l'on associait souvent à celui de Monsigny, dont il n'eut, pourtant, ni la science de l'orchestration, ni la clarté de la phrase musicale.

Gossec (1732-1829) voua son talent aux compositions religieuses. Elles le rendirent célèbre parmi la bonne compagnie qui donnait le ton, sous la monarchie. Un peu moins âgé que Philidor et Monsigny, il possédait toute la puissance de son inspiration et de son style pendant les beaux jours du règne de Louis XV. On admirait ses messes, ses psaumes, ses motets et son *O Salutaris hostia*, traduit en paroles françaises, afin de le faire exécuter, dans les concerts

spirituels, par les grands chanteurs de l'époque, Chéron, Laïs, Rousseau[1]. La Révolution ne le détrôna point de sa réputation. Il devint chef de musique de la garde nationale, et chef de la classe de chant au Conservatoire, nouvellement créée. Son nom, toujours populaire, traversa le Consulat et l'Empire, et même la Restauration, car il ne mourut qu'en 1829.

Grétry[2] arrivait de Liège à Paris sous Louis XV, avec un accent indéfectible qui donnait à son langage et à son esprit un piquant dont il savait se prévaloir. Tout jeune, en sa ville natale, il avait reçu les leçons des professeurs de la Collégiale, leçons médiocres qu'il compléta, en parcourant l'Italie. En 1767, enfin, il s'établit à Paris, et plein d'entregent et de finesse, il sut se faire agréer, dans la société des beaux esprits de ce temps-là, par Voltaire, Suard, Marmontel, qu'il enchantait avec sa musique, trouvée supérieure à celle de Monsigny.

Marmontel lui confia deux de ses poèmes : *le Huron*, puis *Lucile*, joués en 1768 et 1769. Vinrent ensuite *les Deux Avares*, en 1770 ; *Zémire et Azor*, en 1771 ; *la Rosière de Salency*, en 1774 ; *la Fausse Magie*, en 1775 ; *l'Amant jaloux*, en 1778 ; *l'Épreuve villageoise*, en 1784 ; *Richard Cœur de Lion*, la même année. Les contemporains admettent que le style de Grétry a plus d'éclat, plus de souplesse et d'élan que celui de Monsigny ; mais il n'a pu lui ravir le secret de la grâce et de l'émotion. On disait : « Monsigny connaît le chemin du cœur ; Grétry, celui de l'esprit. Monsigny convient aux salons où dominent les femmes ; Grétry, à ceux où se réunissent les esprits légers et fins[3]. »

1. On plaça plus tard cette ravissante harmonie dans l'oratorio de *Saul*.
2. Grétry, 1741-1813.
3. « Il est l'auteur, dit Lavoix, d'un *Essai sur la musique*, c'est plutôt sur

Bouilly, aux derniers jours de la monarchie et sous le Consulat, l'un des fournisseurs des poèmes d'opéra-comique, devint le collaborateur de Grétry, après une présentation de Mme Dugazon, l'amie du compositeur, qui lui attribuait ses plus grands succès. En ses *Récapitulations*, Bouilly nous fait le récit de cette première entrevue. Il arrivait ému, dit-il, parce qu'il était jeune et que Grétry touchait à la vieillesse. Il se figurait, — et il n'en donne point la raison, — que le vieillard, célèbre par de nombreux triomphes, allait montrer beaucoup d'orgueil, et peut-être du dédain, pour un petit auteur comme lui. Il fut donc très surpris de recevoir un accueil aimable, avec une simplicité et une bonté qui le charmèrent. Dans son enthousiasme, il devient lyrique et compare Grétry à un « Anacréon rajeuni, ou bien à un Orphée ayant pris une nouvelle forme, pour enchanter les mortels par les sons ravissants de sa lyre. » Quant à Mme Dugazon, elle aborda le vieux musicien en lui donnant le nom de « bon père ». Ainsi, ajoute Bouilly, le nomment les artistes en relations avec lui. Grétry consentit à compo-

ma musique où il révèle les petits secrets de sa composition. C'est un petit monument à son génie. »

= De Mlle Ducrest : *Mémoires sur Joséphine*, t. I, p. 315. Sur Monsigny et Grétry : « Aussitôt que Monsigny entendit les compositions de Grétry, il quitta la carrière qu'il avait ouverte d'une manière brillante. Sa simplicité était extrême, et il nous dit que, persuadé qu'il serait écrasé par Grétry, il avait préféré se retirer. Quoique rivaux, ils ont toujours été bien ensemble. Dans les derniers temps de leur vie, ils se rencontrèrent souvent et s'abordèrent toujours de la même manière. — « Bonjour seigneur, disait Grétry. — Que la paix soit avec vous, répondait Monsigny — Ne fait pas du chant qui veut, seigneur. — Qui le sait mieux que moi ? — Les deux nestors de la musique se serraient cordialement la main et se séparaient jusqu'à la première entrevue qui se passait exactement de même..... Lorsque Monsigny se maria, il épousa une jeune personne d'une dévotion extrême. Pendant qu'il était allé à Villers-Cotterets faire son service chez le duc d'Orléans, dont il était maître d'hôtel, sa jeune compagne jeta au feu trois ouvrages entièrement terminés, afin que son mari n'eût plus aucune relation avec le théâtre. Peut-être eussent-ils été supérieurs aux premiers qu'il avait fait jouer. »

ser la musique de *Pierre le Grand*, le premier ouvrage du jeune auteur. Bouilly nous en détaille l'idée inspiratrice et la vogue.

« Ce n'était point, écrit-il à cette époque heureuse et profitable à notre scène lyrique, ce n'était point par des efforts d'orchestre et des modulations bruyantes qu'on obtenait le suffrage des spectateurs ; c'était par l'expression de la vérité, par des chants faciles, qui se gravent aisément dans la mémoire ; c'était surtout par une peinture fidèle des temps, des mœurs et des personnages qu'on voulait représenter ; c'était enfin, ce qu'entendait si bien mon illustre collaborateur. Dès l'admirable ouverture de *Pierre le Grand*, l'enthousiasme régnait dans toute la salle. Elle peignait si fidèlement un grand chantier de constructions où l'on travaillait au premier vaisseau de la Russie, construit par les mains de son empereur ! Elle exprimait, tour à tour, au lever de la toile, le mouvement, l'agitation et en même temps l'ordre des nombreux ouvriers : les coups de marteau, le bruit des haches, de la scie ; on se croyait sur les bords de la mer ; on respirait l'odeur du goudron ; on assistait à la préparation des cordages. Bientôt Mme Dugazon, dans le rôle de la veuve d'un soldat livonien, se livrant à tout l'amour que lui inspirait le tsar, qu'elle croyait être un simple charpentier, se montra digne d'un des plus grands potentats de l'Europe, et fit briller dans son rôle, le plus important de la pièce, cette âme de feu, cette grâce irrésistible et ce naturel si parfait, qui l'avaient portée au plus haut degré de la célébrité. »

Dans un autre passage de ses Mémoires, Bouilly rapporte un mot de Grétry sous l'Empire, un mot qui décèle la fatuité du vieillard et son manque de tact. A la représentation de *Zémire et Azor*, Napo-

léon écoutait, ravi, quelques-uns des motifs de l'ouvrage, et au trio du *tableau magique* il manifesta tout son plaisir : « C'est divin, c'est parfait, disait-il ; j'aime beaucoup cette musique-là. » Et Grétry de répondre : « Vous n'êtes pas dégoûté. » L'anecdote est-elle vraie ? On peut en douter, en se rappelant avec quelle rigueur Napoléon, devenu empereur, exigeait que les règles de l'étiquette fussent observées à son égard. Mais on n'était plus sous l'Empire quand Bouilly écrivait, et l'auteur, à l'échine souple, flagornait les Bourbons.

Martini ne doit pas être oublié, ni quelques autres encore, avant d'arriver à ceux dont l'art divin brilla aux temps consulaires ; Martini (1741-1816), à cause de sa romance immortelle :

Plaisir d'amour ne dure qu'un moment !

Après lui, Mengozzi (1758-1800) ; puis Bruni, (1759-1823) et Dezède [1] (1740-1792), connu par l'agréable *Blaise et Babet* (1783) ; Jadin (1768-1853) ; Sohé (1755-1812), par le *Diable à quatre* ; Gaveaux, par son chef-d'œuvre, *M. Deschalumeaux* ; Devienne (1759-1803), par *les Visitandines*, jouées en 1792 ; enfin Dalayrac (1753-1809), à qui on emprunta l'air :

1. En la biographie universelle de Didot se trouvent sur ce compositeur, quelques renseignements intéressants. « Le lieu de sa naissance était ignoré, dit l'auteur de l'article. Les uns veulent qu'il soit né à Lyon : les autres, qu'il soit Allemand. Dès son enfance, il fut confié aux soins d'un abbé, qui l'éleva. De bonne heure, il fut envoyé à Paris où il apprit la composition musicale. A sa majorité, sa pension fut doublée. Il voulut connaître ceux qui la lui servaient. Le notaire l'avertit que ses démarches lui feraient perdre cette pension. Il passa outre et perdit sa pension. Il ne découvrit jamais le mystère de sa naissance. Il obtint de Monvel le poème du petit opéra de *Julie*, 1772. Il a donné successivement *les Trois Fermiers*, 1777 ; *le Porteur de chaises*, 1778 ; *Blaise et Babet*, 1783 ; *les Deux Pages*, etc. Dezède fut surnommé *l'Orphée des Champs*. Le genre pastoral dans lequel il n'eut ni imitateurs, ni rivaux, est, en effet, le caractère distinctif du talent de ce compositeur. Ses mélodies sont gracieuses, naïves. Son harmonie est assez pure et son orchestre soigné pour le temps où il vivait. »

Veillons au salut de l'Empire, tiré de son opéra *Renaud d'Ast*, joué en 1787. Dalayrac est également l'auteur d'*Adolphe et Clara*, joué en 1799; de *Maison à vendre*, en 1800; de *Picaros et Diégo*, en 1803; d'*Une Heure de mariage*, en 1804.

§ 7

Après ceux-là, parut bientôt une autre génération de compositeurs; et d'abord Cherubini, qui, aux premières années du siècle, avait quarante ans. Il était né à Florence, en 1760, d'un père musicien, accompagnateur en un théâtre. Comme tous les grands artistes, le jeune homme manifesta, de bonne heure, de remarquables facilités pour l'art musical: à seize ans, il composait une messe solennelle. Le grand-duc Léopold, frappé des dispositions merveilleuses du petit Cherubini pour la musique, l'adressa au professeur Sarti, à Bologne. A vingt ans, l'élève produisit son premier ouvrage, *Quinto Fabio*, peu goûté des connaisseurs. Quelques années plus tard, en 1785, il était à Londres, occupant la place de compositeur pour le théâtre royal, et il y donna *Finta principessa*, puis *Il Marchese di Tulipano*, opéra de Paësiello, où il avait intercalé de grands morceaux de sa propre musique. Viotti, le célèbre violoniste, vivait à Londres, en ce temps-là; les deux compositeurs se lièrent d'amitié. Lorsque Viotti revint à Paris, il décida Cherubini à l'y suivre, et le violoniste présenta le jeune compositeur aux hommes, alors en vue, parmi les gens de lettres. Marmontel lui livra un poème d'opéra en trois actes, *Démophon*, qui passa inaperçu. L'auteur commençait à se décourager lorsque Léonard, le coiffeur de la reine, obtint le privilège d'un théâtre italien. Cherubini s'associa Viotti

pour exploiter ce privilège, et ils mandèrent d'Italie une troupe de chanteurs, de beaucoup plus habiles que tous ceux, déjà venus en France. Ce théâtre italien éveilla tout de suite un intérêt sympathique dans la bonne société.

Les troubles de la Révolution n'arrêtèrent point le travail de Cherubini. En 1801, il fit jouer *Lodoïska*, dont l'ouverture d'une harmonie savante, suscita, dans le monde musical, une profonde impression. Il était alors chargé d'une nombreuse famille; sa gêne était grande. Son traitement fort modique d'inspecteur des études au Conservatoire lui était insuffisant. Que pouvait lui donner de plus le gouvernement du Directoire? Il travaillait sans cesse, il travaillait beaucoup sur des poèmes insignifiants. Bouilly heureusement lui céda le poème des *Deux Journées* (1800), qu'il venait d'achever sur un sujet attendrissant. Cherubini l'encadra d'une musique impressionnante. Ce fut un succès, qui se traduisit par deux cents représentations, presque ininterrompues.

Sous le Consulat, le talent était impuissant contre l'antipathie de Bonaparte, qui s'obstinait à laisser dans l'oubli ceux qui ne lui plaisaient pas. Cherubini était un de ceux-là. Il lui manquait le caractère mielleux et louangeur, si agréable à l'impérieux général; et sa musique était trop savante : Bonaparte ne la comprenait pas. Enfin, un jour de solennité, au Conservatoire, où l'on devait exécuter une marche militaire de Paësiello, destinée à la garde consulaire, Cherubini fut assez mal inspiré pour faire entendre une cantate et une marche funèbre, qu'il avait écrites lors des funérailles du général Hoche. Maladresse que Bonaparte ne pardonna point. Que lui importaient les honneurs rendus à un autre qu'à lui! Avant de se retirer, il s'entretint avec Cherubini, et il eut

de garde de parler des morceaux pour lesquels il n'était pas venu, tandis qu'il se répandait en éloges et en admiration sur la musique de Paësiello, y ajoutant le nom de Zingarelli. Cherubini ne put réprimer son étonnement. — « Oh! répondit-il au Premier Consul, pour Paësiello, passe encore ; mais Zingarelli! »

Dès ce moment, son éloignement pour Cherubini fut invincible, raconte Fétis dans une étude sur le célèbre compositeur. Après le 3 nivôse, à la réception de tous les corps constitués, le Conservatoire se présenta aux Tuileries. Bonaparte dit : « Je ne vois pas M. Cherubini. » L'artiste fut obligé de se montrer, et Bonaparte ne lui dit pas un mot. Quelques jours après, Cherubini fut invité à dîner. Après le repas, Bonaparte, marchant à grands pas dans le salon, entama avec Cherubini, qui le suivait du mieux qu'il pouvait, une conversation sur la musique, dans laquelle il passait alternativement de la langue italienne à la française. Le Premier Consul revint encore sur sa préférence pour la musique de Paësiello et de Zingarelli. Poussé à bout par le grand artiste, il s'écria tout à coup : « Je vous dis que j'aime beaucoup la musique de Paësiello. Elle est douce et tranquille. Vous avez beaucoup de talent. Mais vos accompagnements sont trop forts. — Citoyen consul, je me suis conformé au goût des Français. — Votre musique fait trop de bruit. Parlez-moi de celle de Paësiello. C'est celle-là qui me berce doucement. — « J'entends, dit le compositeur, vous aimez la musique qui ne vous empêche pas de songer aux affaires de l'État. » Cette réponse spirituelle, il ne la lui pardonna jamais.

Il lutta, quelque temps encore, contre cette animosité du Premier Consul, fit jouer *Élisa ou le mont*

Saint-Bernard, opéra dans lequel se trouve le chœur des moines cherchant les voyageurs égarés dans la montagne, d'une si puissante réalité qu'à l'entendre on grelottait, disait-on ; ensuite, *Anacréon*, deux actes, joués en 1803, peu estimés, mais dont l'ouverture est considérée comme l'une des pages les plus belles de la musique ; enfin, un ballet, *Achille à Scyros*, avec une scène de bacchanales très intéressante, mais insuffisante à faire pardonner les incartades du héros grec, déguisé en femme. Achille ne peut être grotesque.

Cherubini se détacha de Paris et accueillit les offres venues de Vienne. Il s'établit en Allemagne où il fit représenter au théâtre de la Cour plusieurs de ses ouvrages, parmi lesquels un opéra nouveau, *Faniska*. Lors de la guerre avec la France, Vienne tombée au pouvoir des Français, l'empereur Napoléon, apprenant la présence de Cherubini dans la capitale de l'Autriche, le fit mander et lui donna la direction des concerts qu'il commanda d'organiser. Néanmoins, ce ne fut qu'en 1809 que le grand musicien reparut en France, avec son opéra *Pimmalione*, une de ses dernières œuvres écrites pour le théâtre. Il se livrait, alors, à l'étude de la botanique et à la musique religieuse, si bien qu'un jour Auber, son élève et son ami, l'ayant emmené au château du prince de Chimay passer quelques jours de vacances, Cherubini ne put refuser d'écrire une messe qui devait être exécutée dans la chapelle du château. Ce fut une surprise, qui se changea bientôt en enthousiasme chez ceux qui l'entendirent. Les beautés sévères du chant, renforcées de toute la puissance de l'instrumentation, donnaient à cette composition un caractère de solennité religieuse qui émotionnait l'âme, comme si elle eût été au milieu d'un concert d'êtres séraphiques.

Cette exécution eut, dans le monde, un grand retentissement, qui ne fit qu'accroître la célébrité, déjà incontestée, du compositeur.

« Des critiques et des biographes, écrit Fétis en son étude, ont dit que la musique de Cherubini manquait de mélodie. Ils ont même contesté à l'artiste le génie nécessaire pour en inventer. Erreur évidente. N'y eût-il que le duo de l'opéra d'*Épicure*, que la grande scène de *Pimmalione* chantée par Crescentini, que le délicieux air des *Abencerrages*, que celui d'*Anacréon chez lui : « Jeune fille aux regards doux »*, et que le chœur si suave de *Blanche de Provence*, il serait prouvé que Cherubini était doué de la faculté d'imaginer des mélodies plus neuves de forme, peut-être, que beaucoup d'autre musique considérée, comme essentiellement mélodieuse. La mélodie abonde dans les *Deux Journées*; mais telle est la richesse de l'harmonie qui l'accompagne, tel était l'éclat du coloris de l'instrumentation à l'époque où parut cet ouvrage, telle était surtout alors l'insuffisance des lumières du public, pour apprécier les combinaisons de toutes ces beautés, que le mérite de la mélodie ne fut pas apprécié à sa juste valeur. »

Sous sa direction, l'école du Conservatoire prospéra ; il mourut en 1842, à quatre-vingt-deux ans[1].

Méhul ne cessa de briller pendant le Consulat par ses productions musicales. Né à Givet, il vint à

1. Lavoix, en son *Histoire de la musique*, [illegible] Cherubini [illegible] âme noble et fine. Jamais il ne fit concessions au goût [illegible] du public. Pour lui l'art était l'art lui-même et, pendant soixante ans, il resta inébranlable en ses convictions. Il ne lui a manqué que de leurs poèmes [illegible] avoir plus de vogue à la scène. Les *Deux Journées*, qu'il écrivit pour Bouilly, eurent deux cents représentations successives. Ses compositions religieuses sont son plus beau titre de gloire. Il faut citer sa messe de *Requiem* et la messe solennelle écrite pour le sacre de Charles X.

Paris dès l'âge de quinze ans, et ne le quitta plus. Il arrivait très imparfaitement instruit en musique par deux organistes de collégiale, ses premiers professeurs, qui avaient signalé à son père ses heureuses dispositions. Le père l'adressa au fameux claveciniste Edelmann, qui se chargea de lui apprendre les règles de la composition. C'était en 1778, l'époque de la rivalité furieuse entre gluckistes et piccinnistes. Méhul, admirateur de Gluck, parvint à s'immiscer dans la société de l'immortel compositeur [1] ; il accepta ses conseils, et, en ses grands morceaux d'harmonie, le jeune débutant sut les appliquer. En 1782, à un concert spirituel, il soumit au public sa première composition, une ode à J.-B. Rousseau, mise en musique. Il avait dix-neuf ans. L'opéra qu'il écrivit ensuite, *Alonzo et Cora*, restant en détresse, il se tourna vers l'opéra-comique. Hoffmann qu'il connaissait lui livra les cinq actes d'*Euphrosine et Coradin*, où les spectateurs admirèrent le duo de la jalousie devenu classique [2]. Deux ans après, en 1792, il donna *Stratonice*, un acte très apprécié qui mit sa personne en évidence.

A ce moment de sa vie sa verve semble épuisée. Ses ouvrages se suivent sans éclat. Les troubles

1. Il vivait très pauvre à Paris, et voulant entendre l'opéra de Gluck, *Iphigénie en Tauride*, il se faufila un matin au-dessous de la scène et y resta tout le jour pour n'en sortir que le soir, au moment de la représentation.

2. Voici ce qu'en a écrit Grétry (*Essai sur la musique*, t. II, p. 53) : « On était loin de s'attendre à des effets terribles, surtout de l'orchestre de l'Opéra-Comique. Méhul l'a tout à coup triplé par son harmonie vigoureuse et surtout propre à la situation. Je ne balance point à le dire : le duo d'*Euphrosine* est peut-être le plus beau morceau d'effet qui existe. Je n'excepte pas même les plus beaux morceaux de Gluck. Ce duo est dramatique. C'est ainsi que Coradin furieux doit chanter ; c'est ainsi qu'une femme dédaignée et d'un grand caractère doit s'exprimer. Sa mélodie en premier ressort n'était point ici de saison. Ce duo vous agite pendant toute sa durée. L'explosion qui est à la fin semble ouvrir le crâne des auditeurs avec la voûte du théâtre. Dans ce chef-d'œuvre, Méhul est Gluck à trente ans. Après avoir entendu ce morceau dont le premier mérite, à mon gré, est d'être vigou-

politiques influaient peut-être sur son esprit. L'inspiration gracieuse, l'élévation des pensées et du style lui faisaient défaut, au milieu du déchaînement des passions, qui bouleversaient la société. *Doria*, *Horatius Coclès*, *la Caverne*, *Mélidor et Phrosine* n'eurent point le retentissement de ses premières œuvres. Et puis *Adrien*, le grand opéra d'Hoffmann, dont il avait composé la musique, et célèbre par son ouverture, fut interdit, afin d'enlever aux Parisiens le spectacle de la pompe fastueuse d'un empereur, déroulé sur la scène.

Il était cependant l'auteur du chant enflammé du *Départ*, dont Joseph de Chénier venait de composer les strophes, pour revivifier sa popularité, très atteinte, depuis la mort de son frère. C'était chez Sarrette, au Conservatoire, en 1794 ; Chénier demandait à Méhul un air applicable aux paroles. Le compositeur prit du papier, un crayon, et sur un coin de la cheminée, pendant qu'autour de lui les assistants causaient, il piqua les notes de ce chant célè-

reux, sans prétention et sans effort pour l'être, je destinai de bon gré à mon ami Méhul l'épigraphe que Diderot avait jadis placée sous mon portrait :

Irritat, mulcet, falsis terroribus implet
Ut magnus...

Il semble effectivement que c'était pour l'auteur du duo d'*Euphrosine* qu'Horace fit ces vers. »

Bouilly, de son côté (t. III, p. 3), a écrit sur Méhul dans ses *Récapitulations* : « Un jeune élève de Gluck, nommé Méhul, jusqu'alors connu seulement par quelques compositions de piano, mais qui portait, sur sa lyre expressive, l'empreinte du génie et des grandes possibilités sur la scène de l'Opéra-Comique, son premier ouvrage ayant pour titre : *Euphrosine et Coradin, ou le Tyran corrigé*. Cette composition avait produit la sensation la plus forte et la plus universellement éprouvée. Science, grâce, esprit, fraîcheur, énergie, tout s'y trouvait réuni. Les cœurs de la réunion ne cessaient de répéter, chaque jour, les éloges de ce chef-d'œuvre qui, sachant les gens de l'art, devait faire époque dans l'école française en apportant la richesse de l'harmonie à la vérité de l'expression dramatique. L'ouverture se fait entendre, et le public applaudit avec transport des motifs gracieux, élégants ; puis, tout à coup, des modulations graves, harmonieuses et d'un effet entraînant. »

bre qui entraîna les brigades républicaines à la victoire, avec autant d'élan que la *Marseillaise*.

Son nom jaillit de la pénombre qui l'entourait et devint populaire, en 1799, après la représentation d'*Ariodant*. L'œuvre était pleine de morceaux d'harmonie expressive, très énergique et d'un style élégant. Les chanteurs, Elleviou et Martin, y étaient acclamés chaque soir. Le jeune artiste dut alors se débattre contre la jalousie et l'envie. Ceux qui constataient ses progrès lui objectaient son incapacité de faire œuvre légère, gracieuse et spirituelle. Pour les confondre, Méhul donna l'*Irato*, en 1802, sans divulguer son nom. L'agréable partition fut portée aux nues. C'était divin ; c'était charmant. Lorsque son nom fut connu, les louanges cessèrent, et les envieux commencèrent à signaler, en cette œuvre si goûtée, des défauts inaperçus d'abord, disaient-ils. Méhul s'obstina, voulut désarmer cette basse jalousie, publia les œuvres les plus diverses, romances, cantates, féeries, ballets héroïques et comiques, comme la *Dansomanie*. Il ignorait que l'envie ne s'éteint jamais, et que le succès, loin de la diminuer, l'aiguise et l'exaspère.

Il en était malade. Sa nervosité extrême avait développé son irritabilité et toute critique lui était odieuse. Mais, à cette sensibilité profonde, il devait ses plus tendres mélodies et les tableaux enchanteurs dont toutes ses œuvres étaient pourvues. Ses inspirations, activées par les palpitations de son âme soumise à la douleur ou à la joie, donnaient à tous ses chants un caractère de vérité, impressionnant pour l'auditeur. On éprouvait les émotions de l'artiste. Il vous tenaillait le cœur, ou bien il vous berçait de ses plus doux accents. Et c'était bien ce qu'il voulait, en plaçant sur son piano devant lui,

lorsqu'il composait, une tête de mort dont la vue achevait d'exciter l'affolement de ses nerfs. Cette inclination vers la tristesse le rendait mélancolique. S'il y trouvait la source féconde de son talent, elle influait aussi sur sa santé. Ces épreuves répétées de sensations douloureuses ne faisaient qu'augmenter son malaise. Sa poitrine était atteinte ; il en devait mourir. Il avait, d'ailleurs, l'ambition d'être toujours en progrès. Il tendait, outre mesure, le ressort de ses grandes facultés. Désirant la gloire, il la poursuivait avec ardeur. Dans son opéra, *Joseph*, en 1807, il atteignit, enfin, le sommet de l'art musical. Chaque page est un chef-d'œuvre. Il y a dépeint ce que d'autres n'auraient su peindre, et suivant un mot de Pline, à l'égard d'Apelles, que lui applique Quatremère de Quincy, il y a exprimé l'*inexprimable*. Alexandre Duval lui avait confié les paroles de cet admirable opéra, où l'on remarque des romances, d'une suavité et d'une tendresse adorables : celle qui débute ainsi : *Champs paternels, Hébron, douce vallée ;* celle de Benjamin : *A peine au sortir de l'enfance ;* et le chœur des Israélites, au lever du jour, et le final magnifique du troisième acte ! Chefs-d'œuvre, répètent les contemporains, et leur jugement n'a pas été désavoué par la postérité.

Bonaparte désirait faire de Méhul son maître de chapelle. Il refusa, désignant Cherubini comme plus digne que lui d'occuper ce poste envié : « Ne me parlez pas de cet homme-là », répliqua Bonaparte ; et ce fut Lesueur qu'il nomma.

Sa maladie empirant, il descendit en Provence, à Hyères, afin d'y respirer un air plus doux qu'à Paris. Mais, loin de ses amis, il souffrit davantage. Son isolement causait son malheur. Et, triste, il l'écrivait : « Pour un peu de soleil, je vous ai quittés.

Cependant, l'air qui me convient le mieux est celui que je respire au milieu de vous. » Le mal s'aggrava. Il mourut à l'âge de cinquante-quatre ans, en 1817. Il avait épousé la fille du Dr Gastaldi, qui lui survécut pendant quarante ans.

Bouilly, un contemporain du célèbre compositeur, a écrit sur lui dans ses *Récapitulations :*

« Méhul fut, en France, le peintre des grandes passions, dont il aimait à se distraire par les compositions les plus fraîches, les plus variées. L'*Irato, Une Folie, les Aveugles de Tolède, le Jeune Sage et le Vieux Fou,* ne tardèrent pas à amener le plus gracieux sourire sur les traits des nombreux spectateurs, qu'avaient comprimés, par de vives et profondes émotions, *Euphrosine et Coradin, Stratonice, Ariodant*... Après Grétry, c'était lui qui sentait le mieux une situation dramatique ; qui s'identifiait le mieux avec l'auteur d'un poème, et qui savait apporter, dans une pareille association, tout le charme d'un fidèle collaborateur, tous les épanchements de la plus sûre, de la plus séduisante amitié. »

§ 8

Lesueur n'a pas laissé, dans l'histoire de la musique, le renom de Méhul. Il eut, cependant, un jour de célébrité, après la représentation des *Bardes,* à l'Opéra, en 1804. Bonaparte, on le sait, avait, pour la poésie d'Ossian, une prédilection très marquée. Les peintres Girodet et Gérard s'étaient efforcés de reproduire, sur la toile, les rêves héroïques de Fingal ; les compositeurs de musique voulurent faire retentir la scène française de l'écho des harpes de Selma, dans les grottes de l'Ecosse. Lesueur com-

posa les *Bardes*, et par la puissance de son instrumentation, par l'énergie de ses graves harmonies, par les mélodies sévères et pures du chant de ses héros, il réussit à donner aux auditeurs la sensation de la poésie de ces temps fabuleux, qui plaisaient à l'imagination toujours ardente de Bonaparte.

Lesueur avait l'âge de Méhul ; mais il mourut vingt ans après lui. Lorsque l'Opéra reçut les *Bardes*, il était maître de chapelle aux Tuileries, et depuis vingt ans déjà il avait obtenu, au concours, la place de maître de musique à Notre-Dame. Cette situation l'engageait à composer de la musique religieuse, à laquelle on reprochait de n'être point assez grave, ni assez sainte. Elle était belle, toutefois, et la foule accourait à l'église pour jouir de la puissante harmonie des accords, dont la hauteur des voûtes doublait la sonorité. La cathédrale était devenue un théâtre. On l'appelait l'*Opéra des Gueux*.

Plantade fut également un compositeur distingué, sous le Consulat. Il était né à Paris, en 1764, et à sept ans il entrait dans la musique des pages de Louis XV. Dupont lui avait donné des leçons de violoncelle dont il jouait savamment, et il se cantonna dans la romance. En 1790, à vingt-six ans, la première qu'il publia, le fit connaître tout de suite. On répétait partout :

Te bien aimer, ô ma chère Zélie !

Lorsque Mme Campan se fixa comme maîtresse de pension à Saint-Germain, Plantade fut choisi par elle comme professeur de musique, et Hortense de Beauharnais fut sa première élève. Elle se souvint de lui plus tard, et souvent il corrigeait les compo-

sitions musicales avec lesquelles la jeune femme cherchait à oublier ses chagrins domestiques. Louis Bonaparte nommé roi de Hollande, Plantade devint son maître de chapelle.

Kreutzer doit être classé au rang des exécutants célèbres, plutôt qu'au rang des compositeurs. Il avait trente-quatre ans, au commencement du Consulat, et il était connu dans le monde comme un violoniste très fort, dont le talent approchait de celui de Viotti, l'inimitable artiste. Il était né à Versailles où son père faisait partie de la chapelle du roi. A treize ans, son jeu brillant sur le violon lui avait déjà fait une réputation, qui ne fit que croître avec le temps.

Au Théâtre Italien, premier violon, en 1790, il fit la connaissance de Desforges qui lui offrit le poème de *Jeanne d'Arc à Orléans*. Il mit les trois actes en musique, et l'opéra se fit applaudir. Ce fut ensuite *Paul et Virginie ;* puis *Lodoïska* qu'il donna au théâtre Favart, pendant que le théâtre Feydeau jouait une *Lodoïska* de Cherubini. Celui-ci possédait la science musicale qui manquait à Kreutzer. Et cependant, au théâtre Feydeau, la musique ne provoquait pas tout le plaisir causé par celle du théâtre Favart, dont les mélodies, au rythme très simple, étaient faciles à exécuter et faciles à retenir. On a de Kreutzer, encore, *Charlotte et Werther, le Franc-Breton, la Journée de Marathon, le Siège de Lille, le Petit Page ou la Prison d'État.* Le départ de Rode pour la Russie, en 1801, laissa vacante la place de premier violon à l'Opéra, et Kreutzer l'y remplaça. Sous la Restauration, en 1821, il se cassa un bras, et dut abandonner le violon. Le chagrin de cet accident mina sa santé.

Pour se distraire, il voyagea en Suisse, et ne pouvant se consoler il mourut à Genève.

Sa fortune, due à son talent, était importante et lui permettait de grandes générosités, en faveur de ses camarades malheureux. Il les exagérait souvent, et sa femme, pour les restreindre, ne lui remettait, chaque mois, que la somme utile à ses libéralités [1].

Kreutzer ne pouvait faire oublier Viotti. L'Italien, son aîné de treize ans, arrivé du Piémont à Paris, éclipsait tous ceux qui, avant lui, s'étaient distingués sur le violon. D'une habileté, d'une souplesse, d'une virtuosité extraordinaires, il semblait s'unir à son instrument, l'incorporer en soi, lui communiquer son âme, sa passion, son enthousiasme d'artiste, conquérant ainsi tous les auditeurs par la prestigieuse exécution de sa musique. Il mena une vie fort accidentée ; suivit à Londres son professeur Pugnani, pour y donner des concerts, se sépara de lui amicalement, organisa d'autres concerts en son propre nom et, malgré ses triomphes répétés, il consentit à quitter l'Angleterre pour diriger l'orchestre entretenu par le prince de Soubise. Il abandonna le prince et vint à Paris s'associer avec Cherubini, et avec lui exploiter le privilège d'un théâtre italien, auquel ils attachèrent une troupe de chanteurs célèbres. La Révolution désorganisa cette entreprise. Viotti retourna en Angleterre. Mais, sur le bruit repandu qu'il n'était, à Londres, qu'un agent secret de la République française, il s'empressa de se réfugier en Hol-

1. La *Biographie* de Didot en cite un exemple : « Un soir, dit son biographe, après avoir joué dans un concert, au bénéfice de son vieux et pauvre camarade La Houssaye, il s'aperçut que la recette avait été peu fructueuse. Il y ajouta, de sa bourse, une forte somme qu'il remit au caissier, en lui recommandant le silence. »

lande. — Paris, cependant, le fascinait toujours. En 1802, s'y trouvant de nouveau, il consentit à la prière de ses amis, de Garat, de Cherubini, de Rode, à se faire entendre en un concert. Il obtint les mêmes applaudissements qu'autrefois. Son talent était resté le même [1].

Rode était beaucoup plus jeune; plus jeune que Viotti de vingt et un ans, que Kreutzer de douze ans, ce qui ne l'empêcha pas de conquérir à Paris, sur le violon, une célébrité, sans cesse accrue. Il venait de Bordeaux où il était né en 1774, et, en 1800, il se trouvait premier violon de l'Opéra. Mais la belle Grassini [2], dont il était devenu l'amant, l'entraîna en Russie avec elle. Il reçut de l'empereur Alexandre le meilleur accueil, devint premier violon de sa musique, quitta la Russie pour résider à Berlin, et, toujours célèbre et toujours admiré, reprit le chemin de Bordeaux, afin d'y jouir en paix de la fortune, que lui avait procurée son talent.

Ce fut l'époque où se fit connaître un jeune compositeur, fils de l'un des directeurs de l'Opéra, Mouton-Berton, né en 1767, et qui a laissé, au répertoire de l'Opéra-Comique, *Montano et Stéphanie*, joué en 1799 ; *le Délire*, la même année, et *Aline reine de Golconde*, en 1803.

1. Il était né en 1753, à Fontanett, dans le Piémonte, et il mourut en Angleterre à Brighton, en 1824. Son père était maréchal ferrant et jouait du cor. Ce fut lui qui donna les premières leçons de musique à son fils. Le jeune musicien fut protégé par le prince de la Cisterna qui, remarquant ses dispositions musicales, le confia au célèbre Pugnani.

2. Arnault, *Souvenirs d'un sexagénaire*, t. III, p. 192.

Sur Mlle Grassini : « Cette cantatrice qui n'avait pas alors vingt ans, unissait à un contralto magnifique la figure la plus suave, la taille la plus noble et la plus élégante. Jamais créature aussi ravissante ne s'était offerte sur la scène. Ce qu'elle représentait, elle l'était ; c'était *Didon*, c'était *Armide*, c'était *Juliette*. A la voir, les passions les plus romanesques paraissaient naturelles, et les fictions devenaient des réalités. »

Plus jeune que lui de dix ans, Nicolo Isouard était né en 1775, à Malte, où son père possédait une maison de commerce. Le père voulut faire de son fils un commerçant; mais ce fut en vain qu'il se montra sévère, et employa la sévérité la plus rigide, pour l'y forcer, le jeune Nicolo résista et suivi son penchant pour la musique. En Italie, où il était allé se perfectionner, ses premières compositions, données à Florence et à Livourne, échouèrent. Il suivit alors le général Vaubois à Paris où il se fit accueillir avec intérêt, par Kreutzer, qui l'associa à l'un de ses ouvrages, *le Petit Page*. Le jeune Maltais était, au surplus, fin, insinuant et fréquentait assidûment la société des hommes de lettres, dont il recevait des livrets d'opéra. C'est ainsi qu'il fit représenter *Flaminius à Corinthe*, en 1801 ; *Michel-Ange*, en 1802 ; *le Médecin turc*, en 1803 ; et *l'Intrigue aux fenêtres*, en 1805. Les circonstances lui étaient favorables. Cherubini, depuis *les Deux Journées*, avait ralenti ses compositions pour le théâtre, et il devait s'exiler en Allemagne ; Méhul, malgré son grand talent, n'avait point encore conquis l'enthousiasme du public, peu habitué aux sonorités bruyantes de ses œuvres ; Nicolo, en ce temps-là, se trouvait donc sans rivaux redoutables, avec Berton, avec Catel [1], dont la *Sémiramis*, en 1802, avait succombé sous les attaques de ceux qui lui reprochaient les réformes introduites au Conservatoire par Sarrette, dont il était l'ami. Spontini ne devait briller que

1. Catel était né à Laigle, dans l'Orne, en 1773. Venu à Paris, il y fut protégé par Sacchini et par Gossec, dont il était le meilleur élève et Gossec devenu chef de musique de la garde nationale au début de la République, Catel fut chef-adjoint ; ce qui le porta à composer, pour les régiments français, un grand nombre de marches et de pas redoublés. Il était professeur d'harmonie au Conservatoire, et en 1802 il publia un *Traité d'harmonie*, son plus grand mérite devant la postérité.

Lavoix, dans son *Histoire de la musique*, a écrit sur Nicolo : « Musicien

plus tard, après quelques essais malheureux, lorsque de Jouy lui eut remis le livret de *la Vestale*, en 1807. Restait Boieldieu ; mais ce rival, après avoir écrit les partitions de *Zoraïne et Zulnar*, de *Beniowski*, du *Kalife de Bagdad* et de *Ma tante Aurore*, avait quitté la France pour la Russie, fuyant les chagrins domestiques dont sa vie était attristée.

Arnault (en ses *Mémoires d'un sexagénaire*, t. IV) donne les détails suivants sur un compositeur qui fit également parler de lui, pendant le Consulat : « Fontenelle, écrit-il, était un compositeur qui n'était pas sans mérite. Il a donné à l'Opéra une *Hécube*, ouvrage sévère et dans le système de Gluck dont il était sectateur enthousiaste. Il a donné aussi, au même théâtre, une *Médée*. Le premier de ces deux opéras, seul, a obtenu du succès. Le second, quoique moins bien accueilli que le premier, n'était pas dénué de mérite. Fontenelle était un homme de mœurs fort simples, et d'un esprit vraiment philanthropique. Il est mort, comme il avait vécu, en philosophe, désignant, pour ses héritiers, ses domestiques et les pauvres de Ville-d'Avray, commune sur laquelle était la petite maison qu'il avait choisie pour retraite. »

Le cardinal de La Rochefoucauld, archevêque de

de second ordre, mais il est l'auteur de mélodies qui peuvent prendre place à côté des plus belles. L'une, de *Joconde* (1814) :

Dans un délire extrême,

dont le refrain est si connu :

Mais on revient toujours
A ses premiers amours !

« L'autre, de *Jeannot et Colin* (1814) :

Oh ! pour moi quelle peine extrême !

« Le grand Weber a placé Nicolo à côté de Boieldieu... »

Rouen, avait comme secrétaire, en 1775, le père d'un jeune garçon qui devait être un compositeur illustre. Ce fut dans la rue aux Ours, où sa mère exploitait un magasin de modes, que le jeune Boieldieu vint au monde. Vif et spirituel, les voisins le nommaient, entre eux, le petit *Boiel*. L'enfant montra, de bonne heure, une prédilection très vive pour la musique, et son père le confia d'abord à l'organiste de la cathédrale ; puis il l'envoya prendre les leçons d'un maître du nom de Broche, qui harcela son élève de réprimandes ; si bien que le jeune garçon, à quinze ans, avec un joli talent sur le piano et quelques francs dans sa poche, disparut de la maison paternelle, se dirigeant à pied vers Paris où il avait résolu de vivre, comme il pourrait.

Les scènes farouches de la Révolution épouvantèrent l'enfant. Il revint à Rouen dans sa famille. Durant ses loisirs, il composa des romances et fréquenta le grand théâtre de la ville, surtout les jours où l'on jouait des opéras de Grétry, son auteur préféré. Dans une ville de province, chacun se connaît. Personne n'ignorait le talent précoce du petit Boiel. Un poète de la ville lui proposa de mettre en musique un poème en trois actes, son œuvre, *la Fille coupable*. Le jeune compositeur s'empressa d'accepter, orna de musique le poème, le fit jouer au théâtre où l'ouvrage fut longuement applaudi. Cet événement le mit en goût pour continuer, et il regagna Paris. Mais la grande ville ne montra point l'enthousiasme des Rouennais pour la musique du petit Boiel. Les directeurs refusèrent la pièce, et, tout déconfit, plus pauvre que jamais, cherchant des leçons à donner introuvables, et des directeurs bienveillants, plus rares encore que des élèves, il se fit accordeur de pianos, afin de subsister.

A ce titre, on le voyait souvent chez le grand fabricant de ce temps-là, Érard, où il rencontrait des chanteurs, comme Garat, et des hommes de lettres. Garat, charmé par l'esprit et l'air avenant du jeune homme, voulut bien chanter, dans les salons, les romances que composait Boieldieu. Quelques-unes étaient à la mode : *S'il est vrai que d'être deux!* ou *O toi que j'aime!* Ressource précaire et d'ailleurs infime. Une romance n'était payée que douze francs à l'auteur, sans autre droit pour lui.

Cependant Fiévée, de son joli roman, *la Dot de Suzette*, avait tiré un petit acte, fort agréable. Boieldieu l'encadra d'airs charmants, que chantait, avec une grâce touchante, Mme de Saint-Aubin ; et cette collaboration, à Paris, valut au débutant un peu de considération, de la part des auteurs de poèmes. En 1798, il obtint les trois actes de l'opéra-comique *Zoraïne et Zulnar*, qui décidèrent de sa réputation. Son œuvre reçut du public le meilleur accueil, qu'elle devait à de gracieux détails, à un sentiment très juste de la scène, à de délicates mélodies, très appréciées des *dilettanti*. Sa renommée commençait et Alexandre Duval s'entendit avec lui pour *Beniowski* qui réussit également. Boieldieu entreprit alors *le Kalife de Bagdad*, dont le retentissement mérité se prolongea longtemps. Il était, depuis deux ans, professeur de piano au Conservatoire et, pendant ses leçons, il communiquait à ses élèves l'esquisse de ses compositions, les indiquant sur le piano. Groupés autour de lui, ses élèves, charmés, formaient des chœurs, avec un enthousiasme qui le rendit confiant dans la représentation au théâtre. La pièce fut, en effet, plus de cent fois donnée sur la scène.

Boieldieu ne commençait une nouvelle œuvre qu'avec appréhension. Les triomphes des grands

artistes, sincères avec eux-mêmes, affaiblissent souvent leurs facultés au lieu de les fortifier. Ne voulant point déchoir, la crainte paralyse leurs efforts. Néanmoins Boieldieu, sévère à son égard, se remettait au travail, toujours ardent, toujours noblement épris d'idéal, désirant créer une œuvre supérieure à la précédente. C'est en cette disposition d'esprit qu'il acheva *Ma tante Aurore*, un de ses ouvrages le plus remarquables, où la pureté des mélodies, l'élégance de l'instrumentation, les motifs ingénieux donnaient à cette partition une haute valeur. Désormais, Boieldieu ne fut pas seulement, pour tout le monde, un auteur distingué ; il fut encore un compositeur célèbre.

Peu de temps après, en 1803, sa réputation, les agréments de sa personne, son esprit, l'empressement de la bonne compagnie à rechercher sa société, éveillèrent le caprice d'une danseuse de l'Opéra, Clotilde. Boieldieu l'épousa. Il comprit bientôt la faute commise, en contractant cette union. Il fut malheureux et, comme beaucoup d'autres qui, avant lui, s'étaient expatriés, se débarrassant ainsi des tristesses d'un mauvais ménage, il suivit Rode en Russie, où le tsar Alexandre lui conféra le titre de maître de chapelle, et, pour le retenir, lui alloua un traitement considérable, à la condition que le grand artiste fournirait, par an, la musique de trois opéras dont les poèmes lui seraient apportés. En Russie, les livrets d'opéras étaient rares. Boieldieu se résigna à mettre en musique des poèmes peu intéressants à la scène. Cette difficulté de travailler sur des sujets agréables et fertiles en beaux airs, enfin la rigueur de la température, finirent par le décourager. Il revint à Paris, en 1811.

Il n'y retrouva plus la situation d'autrefois. Ses

rivaux les plus redoutables, Cherubini, Lesueur, Méhul, n'étaient pas plus féconds. Ils ne produisaient une œuvre nouvelle qu'à de longs intervalles. Seulement, en son absence, un jeune compositeur, Nicolo, avait accaparé toutes les bonnes volontés, toute la bienveillance des directeurs de théâtre, et sa facilité de composition inspirait à Boieldieu un sentiment d'infériorité, à l'égard de ce nouveau rival. Nicolo, de son côté, redoutait ce concurrent tout à coup surgi, dont il appréciait l'importance et le talent. De sorte qu'entre eux une rivalité jalouse naquit tout de suite et elle s'envenima jusqu'à la haine [1]. Ils devinrent deux ennemis. Nicolo lutta vaillamment, trouva deux fois d'heureuses inspirations et créa *la Joconde* puis *Jeannot et Colin ;* Boieldieu fit un chef-d'œuvre, quelques années avant de mourir, après *Jean de Paris, la Dame blanche,* qui a immortalisé son nom.

1. Fétis, un des élèves de Boieldieu, a laissé sur cette rivalité des détails intéressants. « Nicolo, dit-il, était doué d'une facilité d'inspiration à laquelle il s'abandonnait sans réserve. Alors on peut constater des négligences en ses ouvrages. Si l'un tombait, il était, sans tarder, remplacé par un autre. Et néanmoins, il s'y trouvait souvent des beautés réelles, appropriées avec une rare sagacité aux convenances de la scène et à l'intérêt dramatique. La plupart de ces morceaux, même ceux où l'on aurait désiré plus d'élégance et de bon goût, brillent d'un sentiment de verve et d'expansion qui réussit presque toujours dans la musique de théâtre... Boieldieu préparait un seul opéra, pendant que Nicolo en produisait quatre, parce qu'il était difficile, pour lui-même. Souvent il écrivait trois airs pour le même morceau. Boieldieu obéissait malgré lui, en polissant ses ouvrages, aux conditions naturelles de son talent. Il était doué du goût le plus exquis. Rien ne sent la gêne ni la stérilité dans ses compositions. Tout y semble fait d'abondance... L'effet ordinaire des grands succès, obtenus par Boieldieu, était de lui inspirer pour l'avenir la crainte de ne pas se soutenir à la même hauteur. De là, de longs intervalles entre ses productions... Atteint de phtisie laryngée, à la fin de sa vie, il partit pour le Midi et alla jusqu'à Bordeaux. Mais, le mal empirant, il voulut revenir à sa maison de campagne de Jarcy, près Grosbois, où il avait autrefois passé d'heureux jours. Sa famille éplorée l'y ramena mourant, et il s'éteignit, en 1834, dans les bras de ses amis. Après la mort de Clotilde, en 1826, il avait épousé la sœur de Mlle Philis, qui avait joué plusieurs rôles de ses opéras, à Paris et en Russie. »

§ 9

Le Consulat fut donc pour la musique une époque brillante. Gluck, et après lui Piccinni, avaient donné aux *dilettanti* le goût des harmonies savantes, des mélodies gracieuses et légères. Les chanteurs, sous leur direction, avaient rejeté leurs voix lourdes et pâteuses, pour prendre le ton dégagé, l'allure vive et animée des Italiens. Gluck, obéissant aux règles de Haydn, qui était son modèle, avait dépouillé ses compositions musicales des formes scolastiques et s'était rapproché de la nature. Nos compositeurs avaient suivi son exemple. Jamais nos théâtres de chant n'avaient reçu les œuvres de tant d'auteurs célèbres, et, s'ils n'étaient pas tous d'origine française, la France était du moins leur seconde patrie. Après Piccinni, on avait accueilli, avec bienveillance, Sacchini et Paësiello et Cherubini et Spontini; Méhul, Lesueur, Boieldieu étaient venus ensuite, rivalisant de grâce, de science et d'élégance, avec leurs émules étrangers.

Jadis, enfin, la musique religieuse étaient laissée aux organistes des cathédrales. Elle semblait indigne de l'attention et de l'admiration de la bonne compagnie. Les morceaux que la foi religieuse avait inspirés à Pergolèse, à Haydn, à Paësiello, étaient peu connus en France. Les grands concerts pendant le Consulat, les théâtres même les étudièrent et les firent entendre à la société nouvelle. Au moment où Bonaparte restaurait les pratiques de la religion catholique, les âmes pieuses, attendries par les persécutions qui les avaient opprimées, y trouvèrent un réconfort qu'elles goûtèrent avec charme. Par une réaction qui se manifeste toujours dans les

mœurs, il y eut une admiration d'autant plus forte pour ces belles et graves harmonies qu'elles avaient été plus abandonnées. On pensa, comme Paësiello, « que la musique religieuse était la première de toutes dans l'échelle de l'art, et que la musique n'était dans son véritable élément qu'en s'élevant aux régions de la Divinité ». Et cette admiration et cet essor vers les choses divines ne gênant point la politique de Bonaparte, il ne pouvait que s'y associer lui-même et les favoriser.

Les beaux-arts, on peut le dire justement, participaient à la renaissance de la France [1].

1. Maurice, *Du théâtre et de la littérature,* t. Ier, p. 31, écrivait sur les musiciens :

« A en juger par les œuvres sérieuses qu'ils ont produites, on ne croirait pas de quel esprit de véritable gaminerie ont été animés quelques-uns des artistes formés pendant la Révolution. En maintes circonstances, ce n'étaient autres que des enfants échappés à la férule du maître d'école. Les musiciens, surtout, se distinguaient par des escapades, d'une gaieté tellement *buissonnière* qu'eux-mêmes en ont rougi plus tard. C'était chez Berton que se tenait le plus souvent le quartier général de toutes ces folies. A minuit, à une heure du matin, quand il était couché, endormi, Boieldieu, Plantade, Dalvimare, Devienne, Della Maria, Stiebelt, arrivaient carillonnant pour réveiller la *mère Fricoteau*, comme ils appelaient Mme Berton, et demandaient à souper, ni plus ni moins que dans une auberge. Vainement on leur répondait qu'il n'y avait rien. Ils cherchaient, ouvraient le buffet, les armoires, et, s'ils trouvaient une bouteille présentable, le reste d'un plat du jour, ou des haricots de la veille, c'en était assez. On mettait le couvert, on s'attablait. L'amphitryon et sa femme étaient invités au banquet, et, là, riant, chantant, écrivant, ils essayaient au piano les *airs*, les *motifs* que leur envoyait la succulence de l'*ambigu* et les claires fumées de l'*abondance*. Ils se quittaient au point du jour, emportant, celui-ci l'idée d'une romance, celui-là la pensée d'un trio, enfin quelque ébauche qui prophétisait un chef d'œuvre. »

LIVRE II

LA GASTRONOMIE

CUISINIERS ET GOURMANDS

SOMMAIRE. — La cuisine au XVIIIe siècle. — Les cuisiniers des grands seigneurs dépourvus de leur place à la Révolution. Ils fondent des maisons qui prennent le nom de *restaurants*. — Les restaurants font disparaître les traiteurs. Vaine résistance de ceux-ci. — Bonaparte s'intéresse aux cuisiniers et à la cuisine, dans l'espérance d'unir ainsi par la gourmandise les factions politiques ennemies. — Les grands restaurants de cette époque. — Nouvelles habitudes de vivre. — Les *Frères Épicuriens* au *Rocher de Cancale*. — Tableau fait par Brillat-Savarin d'un salon de restaurant.

La maison de M. Leblanc : jambons de Bayonne. — La marmite perpétuelle. — Les têtes de veau farcies de M. Cauchois. — Le cuisinier Carême. — Parallèle entre lui et Brillat-Savarin, l'auteur de la *Physiologie du goût*. — Carême ; sa vie. Il régénère la pâtisserie. — Ses maximes de gastronomie. — Les nouveaux riches donnent un grand essort à la gourmandise. — L'ouvrage de Brillat-Savarin. — Ses classifications des mangeurs ; les gourmands par état. — Ses aphorismes. — Berchoux ; son poème de la *Gastronomie*. — Colnet : son poème sur *l'art de dîner en ville*. — *L'Almanach des Gourmands* de Grimod de la Reynière ; ses principes gourmands. Portrait de Grimod ; sa vie. — Le marquis de Cussy. Un souper du marquis de Cussy à Rouen. — Talleyrand ; Cambacérès ; d'Aigrefeuille ; le Dr Gastaldi. — *Le coup du milieu*. — Le gourmet. — Les dîners de Paris, en été. — Les dîners du Cardinal Fesch, à Lyon. — Le punch d'Hoffmann. — Les haricots de Berchoux. — Le dîner prend la

place du souper. Un déjeuner chez la comtesse d'Haussonville, à Plaisance.

La goinfrerie du peuple. — Les guinguettes ; la Courtille.

Les grands seigneurs, les parlementaires et les financiers, les gens riches en un mot, durant l'ancien régime, jouirent assurément d'une bonne cuisine. Leurs tables étaient garnies de mets savoureux et leur cave contenait des vins issus des meilleurs vignobles de France. Mais depuis Vatel [1], passé du service de Fouquet à celui du prince de Condé, à Chantilly, on n'aurait pu citer le nom d'un cuisinier digne d'être placé à côté de ce grand artiste. La cuisine, pendant le XVIIIe siècle, ne fut que l'exercice d'une profession et point un art. On mangeait bien,

1. Voici ce qu'écrivait à son sujet, Mme de Sévigné à sa fille, le 26 avril 1671... « Je vous écrivis, vendredi, qu'il s'était poignardé ; voici l'affaire en détail. Le roi arriva le jeudi au soir ; la promenade, la collation dans un lieu tapissé de jonquilles, tout cela fut à souhait. On soupa ; il y eut quelques tables où le rôti manqua, à cause de plusieurs dîners, à quoi l'on ne s'était point attendu ; cela saisit Vatel ; il dit plusieurs fois : « Je suis perdu d'honneur ; voici un affront que je ne supporterai pas. » Il dit à Gourville : « La tête me tourne : il y a douze nuits que je n'ai pas dormi ; aidez-moi à donner des ordres. » Gourville le soulagea en ce qu'il put. Le rôti qui avait manqué, non pas à la table du roi ; mais aux vingt-cinquièmes, lui revenait toujours à l'esprit. Gourville le dit à M. le Prince. M. le Prince alla jusque dans la chambre de Vatel et lui dit : « Vatel, tout va bien ; rien n'était si beau que le souper du roi. » Il répondit : « Monseigneur, votre bonté m'achève ; je sais que le rôti a manqué à deux tables. « Point du tout, dit M. le Prince, ne vous fâchez pas ; tout va bien. » Minuit vint ; le feu d'artifice ne réussit pas ; il fut couvert d'un nuage. Il coûtait seize mille francs. A quatre heures du matin, Vatel s'en va partout ; il trouve tout endormi ; il rencontre un petit pourvoyeur qui lui apportait seulement deux charges de marée. Il lui demanda : « Est-ce là, tout... ? — oui, monsieur. — Il ne savait pas que Vatel avait envoyé à tous les ports de mer. Vatel attend quelque temps. Les autres pourvoyeurs ne vinrent point ; sa tête s'échauffait ; il crut qu'il n'aurait point d'autre marée. Il trouva Gourville. Il lui dit : « Monsieur, je ne survivrai point à cet affront cy. » Gourville se moqua de lui. Vatel monte à sa chambre, met son épée contre la porte et se la passe au travers du cœur ; mais ce ne fut qu'au troisième coup, car il s'en donna deux qui n'étaient pas mortels, qu'il tomba mort. La marée, cependant, arriva de tous côtés. On cherche Vatel pour la distribuer ; on va à sa chambre ; on heurte ; on enfonce la porte ; on le trouve noyé dans son sang. On court à M. le Prince qui fut au désespoir. ».

en ce temps-là, chez le Régent, chez le prince de Condé, le prince de Soubise, chez Helvétius et d'Holbach, chez les prélats, cardinaux et archevêques, mais les menus n'étaient toujours que la répétition de ceux émanés des grandes cuisines d'autrefois. Les professionnels ne se piquaient point d'être des artistes culinaires. Ils refaisaient ce qu'on leur avait appris ; rien de plus.

La Révolution renversa ces aristocratiques fourneaux. Les nobles, émigrés ou guillotinés, les chefs du clergé chassés de leurs palais, on vit alors, au milieu de Paris, et inoccupés, ne sachant que devenir, les cuisiniers, heureux naguère sous l'égide de leurs maîtres. Ils se trouvèrent, du jour au lendemain, en une détresse qui stimula leur courage et leur inspira une résolution dont ils devaient retirer, avec la fortune, un peu de gloire. Aidés de leurs économies, ils s'établirent à leur compte, et Naudet, Roze, Méot, Robert, Véry, Legacque, quelques autres encore, fondèrent chacun une maison particulière qui prit le nom de « restaurant ».

Avant la Révolution, les restaurants n'existaient pas. Les étrangers, de passage à Paris, les célibataires qui ne vivaient point chez eux, devaient prendre leurs repas à la table d'hôte des hôtels, ou bien se faire apporter des mets, préparés chez les traiteurs. Les tables d'hôtes étaient peu agréables [1] et

1. Mercier écrivait : « Les tables d'hôtes sont insupportables aux étrangers, mais ils n'en ont pas d'autres. Il faut manger au milieu de douze inconnus, après avoir trouvé un couvert. Celui qui est doué d'une politesse timide, ne peut venir à bout de dîner pour son argent. Le centre de la table, vers ce qu'on appelle les pièces de résistance, est occupé par des habitués qui s'emparent de ces places importantes et ne s'amusent pas à débiter les anecdotes du jour. Armés de mâchoires infatigables, ils dévorent au premier signal. Malheur à l'homme lent à mâcher ses morceaux. Placé entre ces avides et lestes *cormorans*, il jeûnera pendant le repas. En vain, il demandera sa vie aux valets qui servent. La table sera vide avant qu'il ait pu en rien obtenir. »

les traiteurs ne livraient que des pièces entières toujours trop considérables pour une personne seule. Les restaurants furent donc bien accueillis et, dirigés par des professionnels savants, ils attirèrent à eux tout de suite une clientèle que chaque jour rendait plus importante. Presque tous furent installés autour du Palais-Egalité, — le Palais-Royal, — dans les petites rues adjacentes où les loyers étaient moins chers que sous les arcades. Déjà, dans le même quartier, un cuisinier d'un nom inconnu, Lamy, et avant lui un boulanger, avaient ouvert une salle, meublée de petites tables, sur lesquelles ils servaient un repas moyennant un prix modique. Le boulanger avait commencé à faire cuire, en son four, un énorme pot-au-feu dont il débitait le bouillon et la viande aux passants, et le tout était si excellent que les affamés disaient :

— Allons nous restaurer l'estomac au pot-au-feu du boulanger.

Ainsi fut créé le mot de *restaurant*.

Les traiteurs se coalisèrent contre cette nouvelle industrie, qui leur causait un grand préjudice. Comme on était encore sous la monarchie, avec le régime des privilèges, ces détaillants de petites portions ne purent recouvrir leurs tables de nappes et les remplacèrent par une toile cirée. Malgré ces entraves, les habitués des restaurants se multiplièrent. Les indépendants, les solitaires, les misanthropes, venaient de préférence y manger plutôt qu'aux tables d'hôtes. Ce ne fut pas, d'ailleurs, les seules causes de leur succès. Les députés de la province à l'Assemblée constituante, ou à la Convention, adoptèrent ce genre de vie, vinrent se retrouver, après les séances, dans ces restaurants groupés au centre de la ville, et les patrons de ces maisons, tout fiers de recevoir

les mandataires de la nation, commencèrent à embellir leurs salons et s'efforcèrent de varier leurs menus, de pimenter leurs sauces et de soigner leurs ragoûts. Ici, c'étaient les députés, ailleurs les hommes de loi qui, sollicités par leur gourmandise, négligeaient leurs affaires pour un plat nouveau. Aux salles communes bientôt furent adjoints de petits salons particuliers, où les femmes furent reçues avec leurs amants, comme au café Berly, place Vendôme. La mode était définitivement fixée. Les restaurants s'étaient imposés comme une nécessité sociale [1].

Le Consulat donna un nouvel essort à cet art culinaire. Déjà Talleyrand, dont la table devait être plus tard l'une des plus recherchées et des plus somptueuses, des plus raffinées et des plus savantes de Paris, avait inauguré les salons de son hôtel, aux Affaires étrangères, par des fêtes splendides, des dîners opulents et succulents, où Boucher, dit Bouche sèche [2], régnait en maître souverain, avec son élève, l'immortel Carême, destiné à régénérer la cuisine française et surtout la pâtisserie. Bonaparte, qui voulait reconstituer la société polie de l'ancien régime et rapprocher, par l'oubli, toutes les factions ennemies engendrées par la Révolution, donna son appui au développement de cette *science de la gueule* comme disait Montaigne, d'autant plus utile, qu'en flattant le goût, elle dispose l'esprit à la bienveillance. Il pro-

1. Une autre cause de faveur pour les restaurants, fait observer Grimod de la Reynière, fut la manie, alors très répandue, d'imiter les mœurs anglaises. Les Anglais, comme on le sait, mangent le plus souvent à la taverne.

2. Boucher sortait de la maison du prince de Conti. Il monta la maison de son nouveau maître, comme le désirait le célèbre ministre de Bonaparte. Les menus de ses grands dîners étaient toujours d'une recherche exquise et copiés par les autres cuisiniers célèbres. Talleyrand acceptait tout de Boucher. Il est mort à cinquante-deux ans. Il avait débuté dans la maison de la princesse de Lamballe.

tégea les grands cuisiniers, non pour lui qui ne savait point manger, qui prenait ses repas en quinze minutes, à qui tout était indifférent, sauf la *polenta*, la soupe à l'oignon et le poulet rôti, mais pour ses généraux qui revenaient de l'armée après des épreuves très dures, mais pour ceux qu'il enrichissait et dont il exigeait un grand luxe d'appartement et de table. La table, il savait que peu de personnes la dédaignent, et qu'autour de mets délicats et savants les visages s'épanouissent, les rancunes s'éteignent, les sympathies se développent.

Parmi ses familiers, les gourmands furent nombreux et recherchèrent les cuisiniers renommés : ainsi Murat, Junot, Fontanes et sa sœur Pauline Borghèse. Le Consulat fut, pour la cuisine, une ère privilégiée durant laquelle les cuisiniers devinrent des artistes distingués, durant laquelle prospérèrent les grands restaurants dont la renommée persista presque tout un siècle.

Naudet, Véry, les frères Provençaux, exerçaient leur art sous les arcades du Palais-Égalité. Véry dut sa célébrité à ses entrées truffées, les frères Provençaux à leur morue à l'ail, à leur nougat de Marseille, aux fruits appelés « chinois », si goûtés à cette époque ; Robert[1] à ses excellents vins ; Baleine, le propriétaire du *Rocher de Cancale*, à ses poissons toujours minutieusement servis ; le *Veau qui tète*, enfin, à ses pieds de mouton. D'autres restaurants, en d'autres quartiers, étaient connus aussi : le *Cadran bleu*, au Marais ; la *Grande Chaumière*, à Montparnasse, et, dans le faubourg Saint-Germain, les maisons d'Edon[2], de Labbaye, de Doyen.

1. Robert ne tarda pas à quitter Paris, appelé par un souverain pour diriger ses cuisines.

2. « Edon, écrivait Grimod, l'un des meilleurs restaurants du faubourg

Lorsqu'un consommateur s'y présentait, aussitôt un garçon aux manières onctueuses et polies s'empressait de lui offrir une longue carte à triples colonnes contenant le détail des mets, celui des vins et leurs prix et il le précédait jusqu'à la table désignée, ce qui était l'inverse aux tables d'hôtes, où l'on se casait comme on pouvait. Seulement les gros mangeurs se plaignaient de l'insuffisance de chaque mets.

Les mémoires du temps citent l'exemple d'un provincial qui, à la fin de son repas, ayant dégusté chacun des plats apportés en mince quantité, s'imaginait qu'on les lui avait servis à titre d'échantillons et attendait les pièces de résistance pour satisfaire à son appétit. Sur ses observations, le garçon de service lui voulut persuader, au contraire, qu'il avait mangé copieusement. En s'en allant, le provincial se plaignait très haut, — car c'était un Gascon, — de n'avoir pris qu'un dîner en *miniature*, trop sommaire pour un bon estomac ; que d'ailleurs, d'une table à une autre, on n'échangeait aucune parole et que la salle lui avait semblé un réfectoire de Capucins. A ces reproches, rien d'étonnant chez un Gascon.

Ensuite, il fallait s'habituer au langage voulu des gens de service. Tout d'abord l'étranger eût pu croire que ce n'était que moquerie.

Il demandait du bœuf bouilli. Le garcon de répondre :

— Monsieur, voulez-vous de la sauce ?

— Point de sauce, disait-il.

Et le garçon criait :

— Un bœuf au naturel!...

Saint-Germain et le meilleur de Paris peut-être [illegible] d'un déjeuner solide et distingué tout ensemble.

— Un bœuf! C'est monstrueux, pensait l'étranger.

Aux côtelettes, le garçon répliquait :

— Vous êtes sur le gril !

Aux poissons :

— Citoyen, vous êtes dans la poêle !

Au tronçon d'anguille :

— Citoyen, on vous écorche !

D'autres affectaient un jargon scientifique pour parler de cuisine, ou donner leur opinion sur les vins. Lady Morgan, en son voyage en France, soupant chez Legacque, voulut savoir, du garçon de son cabinet, la valeur de certain flacon de liqueur, et son interlocuteur, s'enfermant en un ton grave, compassé, dogmatique, de lui expliquer que les liqueurs devaient être considérées sous deux rapports, pures ou factices ; et il donnait en exemple le *Parfait amour*, factice, disait-il, tandis que le *Kirschenwasser* était pur. Lady Morgan demeura stupéfaite [1].

Ces restaurants célèbres n'étaient pas les seuls du Palais-Egalité. Les chroniqueurs citent encore ceux de Roland, de Lambert, de Camus, dont la carte était moins délicatement servie et moins chère ; enfin celui du *Caveau*, où de nombreux consommateurs dînaient fort bien, avec six plats, pour 1 fr. 50.

1. Le restaurant de Beauvilliers fut très couru à cette époque, Brillat-Savarin a écrit le précis de la vie de ce cuisinier : « Beauvillers, dit-il, qui s'était établi vers 1782, a été pendant plus de quinze ans le plus fameux restaurateur de Paris. Le premier il eut un salon élégant, des garçons bien mis, un caveau soigné et une cuisine supérieure ; et quand ses rivaux ont cherché à l'égaler, il a soutenu la lutte sans désavantage, parce qu'il n'a eu que quelques pas à faire pour suivre les progrès de la science. Pendant les deux occupations successives de Paris, en 1814 et 1815, on voyait constamment devant son hôtel des véhicules de toutes les nations. Il connaissait tous les chefs des Corps étrangers et avait fini par parler toutes leurs langues, surtout ce qui était nécessaire à son commerce. Beauvilliers publia, vers la fin de sa vie, un ouvrage en deux volumes intitulé l'*Art du cuisinier*. Cet ouvrage, fruit d'une longue expérience, porte le cachet d'une pratique éclairée et jouit encore, — ceci en 1820, — de toute l'estime qu'on lui accorda dans sa nouveauté. »

Alors les traiteurs peu à peu disparurent et leurs maisons se transformèrent en restaurants. Quelques-uns pourtant résistèrent à cette concurrence redoutable. Ils baissèrent leurs prix. Les enracinés ne voulant point céder furent les Suisses du Louvre et des Tuileries, attachés par reconnaissance et par principes à l'ancien régime ; de même *Trianon*, rue des Boucheries-Saint-Germain ; de même un autre traiteur, rue du Passage des Petits-Pères, où la vaisselle d'argent resta en usage pour le prix de 24 ou 30 sols, comme on disait en ce temps-là.

Le restaurant sur lequel furent écrits les plus pompeux dithyrambes est le *Rocher de Cancale*, où se réunissaient, chaque mois, nous dit Salgues, les *Frères Épicuriens*, les chansonniers, dont les refrains égayaient la fin de tous les repas. C'étaient de Piis, Philippon, Armand Gouffé, Désaugiers, Charlemagne. Baleine, le propriétaire de ce restaurant, leur apportait ses vins les meilleurs, le pomard le plus ancien de ses caves, et, en retour, les disciples d'Épicure exaltaient la générosité de leur hôte et sa science culinaire.

Tous se piquaient, d'ailleurs, de raisonner parfaitement en cuisine. S'ils buvaient du vin mousseux, ils vous désignaient le coteau sur lequel avaient mûri les grappes parfumées ; si dans leur assiette il se trouvait du poisson fameux, ils indiquaient en quels parages de la mer la pêche en était le plus fructueuse et de quels ingrédients il le fallait assaisonner. Ils connaissaient, à l'instar de Grimod de la Reynière, — l'oracle de cette époque à toutes les tables, — le calendrier nutritif, le mois où il importait de manger les viandes de boucherie et les oiseaux de basse-cour, et le gibier et les légumes. Il ne fallait plus surtout leur parler de l'antique *cuisine*

bourgeoise, du cuisinier qui n'était jadis qu'un homme à gages, préparant, sans raffinement et sans art, les mets les plus divers. Le cuisinier, disaient-ils, passé au rang d'officier de bouche, devait chez l'homme du monde, commander le respect à l'égal d'un ami, car de lui dépendaient la bonne réputation de l'amphitryon et le savoir-vivre de son maître.

Grimod de la Reynière n'était pas partisan de ces repas solitaires, pris à une petite table dans un restaurant, il préférait les mets *caquetés*, disait-il, partagés avec de joyeux convives. Babiller, caqueter en mangeant, favorisait la digestion et combien elle devait être difficile chez ceux qui mangeaient sans articuler une parole !

Avant d'épuiser ses *Méditations* sur les restaurants, Brillat-Savarin a tracé le tableau de l'un de leurs salons. Quoique ce soit un peu comme aujourd'hui, et justement, pour cette raison, il n'est pas inutile de transcrire cette page.

« Le fond est occupé par la foule des consommateurs solitaires, qui commandent à haute voix, attendent avec impatience, mangent avec précipitation, payent et s'en vont. On y voit des familles voyageuses, qui, contentes d'un repas frugal, l'aiguisent cependant par quelque mets qui leur était inconnu, et paraissent jouir, avec plaisir, d'un spectacle tout à fait nouveau pour elles. Près de là sont deux époux parisiens : on les distingue par leur chapeau et le châle suspendus sur leur tête. On voit que, depuis longtemps, ils n'ont plus rien à se dire. Ils ont fait la partie d'aller à quelque petit spectacle, et il y a à parier que l'un des deux y dormira. Plus loin, sont deux amants ; on en juge par l'empresse-

ment de l'un, les petites mignardises de l'autre, et la gourmandise de tous les deux. Le plaisir brille dans leurs yeux ; et par le choix qui préside à la composition de leur repas, le présent sert à deviner le passé et à prévoir l'avenir. Au centre, est une table meublée d'habitués, qui, le plus souvent, obtiennent un rabais et dînent à prix fixe. Ils connaissent, par leur nom, tous les garçons de la salle ; et ceux-ci leur indiquent, en secret, ce qu'il y a de plus frais et de plus nouveau. Ils sont là, comme un fonds de magasin, comme un centre, autour duquel les groupes viennent se former, ou pour mieux dire, comme les canards privés dont on se sert, en Bretagne, pour attirer les canards sauvages. On y rencontre aussi des individus, dont tout le monde connaît la figure et dont personne ne sait le nom. Ils sont à l'aise comme chez eux et cherchent, assez souvent, à engager la conversation avec leurs voisins. Ils appartiennent à quelques-unes de ces espèces qu'on ne rencontre qu'à Paris, et qui, n'ayant ni propriété, ni capitaux, ni industrie, n'en font pas moins une forte dépense. Enfin, on aperçoit, çà et là, des étrangers et surtout des Anglais. Ces derniers se bourrent de viandes à portions doubles, demandent tout ce qu'il y a de plus cher, boivent les vins les plus fumeux, et ne se retirent pas toujours sans aide. »

Il ne faut pas oublier, qu'en ce temps-là, il existait, à Paris, des maisons où s'apprêtaient quelques mets spéciaux, d'une renommée au loin répandue. Rue de la Harpe, un bâtiment, tout entier, appartenant à M. Leblanc, pâtissier-cuisinier, était meublé, dans toutes ses chambres, de jambons de Bayonne dont le plus léger possédait un poids de 20 livres.

Suspendus par le manche aux plafonds, les solives et les poutres disparaissaient sous leur masse ; et renfermés dans l'obscurité, au milieu de claires-voies qui remplaçaient les murailles intérieures, les volets fermés pour en chasser les mouches, un superbe matou, noir et blanc, les protégeait contre la dent des souris. Il y avait, là, dit Grimod, près de deux mille de ces jambons destinés, au temps de Pâques surtout, à composer des pâtés, que les plus fins gourmets se disputaient, et que M. Leblanc expédiait, sur commandes, dans toutes les régions de la République [1]. Pâtés si agréables au goût, si parfaits, si recherchés, que ce nombre colossal de jambons ne suffisait pas toujours à répondre à toutes les demandes. Et lorsque le maître de céans consentait, pour ses amis, à distraire l'une de ces pièces fameuses qu'il faisait cuire à sa *manière*, c'était un présent de haut goût, qui procurait un régal indicible.

Après cette maison de jambons, Grimod, en son *Almanach des Gourmands*, signale, rue des Grands-Augustins, la *Marmite perpétuelle* de M. Deharme. Depuis quatre-vingt-cinq ans, au temps du Consulat, cette marmite bouillait sur le feu, et contenait, en ses vastes flancs, une quantité de chapons, qui se régénéraient dans un bouillon toujours plus succulent. A la première demande, la nuit aussi bien que le jour, M. Deharme tirait de ce bain de Jouvence, un chapon que l'on pouvait servir au gros sel, sur la table du gourmet le plus difficile. Ainsi préparé,

1. L'immense four de cette manufacture alimentaire, ajoute Grimod, brûlant nuit et jour, pendant toute l'année, peut à peine suffire à l'avide impatience des consommateurs. La maison avait été fondée par un nommé Lesage.

il offrait une nourriture exquise, bonne, ajoute Grimod, pour « l'estomac le plus délabré. »

C'était encore, la boutique du *Puits-Certain* de M. Cauchois, où se débitait une immense quantité de têtes de veau farcies, pour lesquelles Grimod n'a point assez d'éloges, ainsi que pour les pâtés chauds ou froids du même cuisinier, qui les livrait, montés ou en simple godiveau, écrit le célèbre gourmand. Enfin, il donne une mention accentuée à Mme Lambert, place des Vosges, chez qui se fabriquaient les meilleurs fromages à la crème de Paris, et les petits pains au beurre, et les fromages panachés, « moitié glacés, moitié fouettés, à la rose, à la fleur d'orange et à la vanille, l'un des plus veloutés aliments qui puissent traverser le palais d'un homme sensuel. » Ai-je besoin d'écrire que la phrase est encore de Grimod ?

Quels que soient les souvenirs qu'aient laissés, dans les annales de la gastronomie, ces artisans d'une cuisine supérieure, aucun n'a marqué son action par d'aussi grands effets que Carême, dans la préparation de nos aliments. A Carême restera un nom immortel, comme celui de Vatel, et il l'aura dû à son intelligence, à sa recherche persévérante du mieux, à la haute estime qu'il professait pour son art, y associant la morale et la philosophie, avec plus de dignité et plus de respect de soi-même, que Brillat-Savarin, le physiologiste du goût. Brillat-Savarin, quoiqu'il s'en défendît, était un goulu. Carême mangeait et buvait sobrement, ce qui indiquait, en lui, la sagesse du ventre inconnue à l'écrivain, mettant la découverte d'un mets nouveau au-dessus de la découverte d'une étoile. Lorsque Carême parle d'un mets succulent qui procurait au mangeur une jouissance raffinée, il s'exprime en termes mesurés, comme un

savant sur un problème, non comme un gourmand sensuel qui y trouve un plaisir grossier. On ne discerne pas, sous sa phrase, l'homme dévoilant le secret contentement de son palais ; simplement l'artiste qui a fait une œuvre profitable à la société et dont la bonne compagnie saura tirer une agréable sensation [1].

L'estampe, qui le représente, ne contredit point ce jugement de l'observateur sur l'homme, après en avoir lu les *Mémoires*. Il a un visage allongé, de beaux yeux largement fendus sous un front proéminent, un nez régulier, une bouche peu grande aux lèvres minces et le menton fin; au total, une physionomie rêveuse, marquant la timidité et la modestie, visage de poète plutôt que d'un officier de bouche.

Ses débuts dans la vie avaient été difficiles, ceux d'un enfant d'une pauvre famille où le pain manquait souvent. Il avait à peine quinze ans au commencement du Consulat [2]. Sa mère, qui devait lui donner vingt-quatre frères ou sœurs, le mit au monde dans un terrain vague, rue du Bac, et dès qu'il put être utile pour quelque besogne, sa famille se trouva fort heureuse qu'un pâtissier voulût bien se charger de lui et le nourrir sans autre rétribution. Il n'était donc qu'un adolescent, lorsque les grands cuisiniers de cette époque dirigeaient des maisons importantes. Robert, l'un d'eux, fut son maître, mais Carême parle surtout de Boucher, le

1. Écoutez Brillat-Savarin indiquant la manière de manger le bec-figue : « Prenez par le bec le petit oiseau bien gras, saupoudrez-le d'un peu de sel, otez-en le gésier, enfoncez-le adroitement dans votre bouche, mordez et tranchez tout près de vos doigts et mâchez vivement ; il en résultera un suc assez abondant pour envelopper tout l'organisme, et vous goûterez un plaisir inconnu au vulgaire. » Avec quelle onction il avoue que tout l'organisme est pénétré du suc de l'oiseau ! Il semble qu'on le voie engloutir ce mets délicieux !

2. Né en 1785 à Paris, il mourut en 1826.

chef des offices de Talleyrand, et de La Guipière, le cuisinier de Bonaparte, qui le devint ensuite de Murat, La Guipière, à qui, dans ses *Mémoires*, il semble avoir gardé le plus de reconnaissance. En tête de l'un de ses ouvrages, il lui a consacré une page émue, honorable pour Carême autant que pour ce maître-queux renommé.

« Lève-toi, ombre illustre, écrit-il ; entends la voix de l'homme qui fut ton admirateur et ton élève. Tes talents extraordinaires te valurent la haine et la persécution. Par la cabale, tu te vis forcé de quitter ta belle patrie, pour aller, en Italie, servir un homme puissant, dont tu avais fait naguère les délices à l'Elysée-Bourbon (*Murat*). Tu suivis ton roi, en Russie. Mais, hélas! par une fatalité déplorable, tu as péri misérablement les pieds et le corps gelés par l'affreux climat du Nord. Arrivé à Wilna, ton prince généreux prodigua l'or pour te sauver ; mais en vain. O grand La Guipière, reçois l'hommage public d'un disciple fidèle. En dépit de tes envieux, je veux associer ton nom à mes travaux. Je lègue à ta mémoire mon plus bel ouvrage. Il attestera, dans l'avenir, l'élégance et la somptuosité de l'art culinaire au XIXe siècle ; et si Vatel s'est illustré par un point d'honneur, cher à tout homme de mérite, ta fin malheureuse, ô La Guipière, te rend bien digne d'illustration. C'est pour ce point d'honneur que tu voulus suivre ton prince en Russie, quand tes cheveux blancs semblaient t'assurer un plus beau destin à Paris. Tu partageas le triste sort de nos vieux vétérans, l'honneur de nos phalanges guerrières, périssant de faim et de soif [1]. »

1. Carême, dans une note, a fait connaître combien les princes, maréchaux, généraux, avaient perdu de cuisiniers, en 1812, dans la retraite de Russie, en même temps que La Guipière.

Carême, en ses ouvrages, a non seulement inscrit un nombre considérable de recettes pour des mets nouveaux, mais il y a mentionné aussi ses travaux, partout où il dirigeait les cuisines.

Pendant dix ans il fut attaché à la maison de Talleyrand, puis à celle de La Valette, dont il n'eut qu'à se louer. Il y était maître incontesté de ses actions, composant les menus de chaque jour à sa guise, toujours d'accord avec l'amphitryon, qui avait en lui la plus grande confiance. S'il fut un praticien distingué, c'est que, chaque soir, avant de se coucher, il notait son travail de la journée, précisant les raisons qui lui avaient fait changer une méthode, jadis acceptée par d'autres. Chez La Valette, la table réunissait des hommes de lettres, des généraux, des savants, tous gourmands et fins appréciateurs de bonne chère.

Jamais ailleurs, avoue Carême, il ne fit autant de progrès, il ne réalisa d'aussi belles œuvres que dans cette maison, où il s'efforçait à plaire à des convives fort experts. Sa renommée connue, on lui confia, en 1814, la direction du grand dîner offert, dans la plaine de Vertus, aux rois coalisés. En 1815, il passa au service du prince-régent d'Angleterre, ensuite à Saint-Pétersbourg, chez le tsar Alexandre, qui lui allouait un traitement de 2400 fr. par mois et une somme de 100.000 francs, — également par mois, — pour dépense des cuisines. La rigueur du climat le força d'abandonner cette place honorable, mandé à Vienne, dans les cuisines de l'empereur d'Allemagne. On le retrouve plus tard, aux Congrès d'Aix-la-Chapelle, de Laybach, de Vérone, puis chez le prince de Wurtemberg, chez le prince Bagration, enfin chez le banquier Rothschild.

Ce fut sur la pâtisserie que se portèrent les plus grands efforts de ses recherches. Grâce à lui, la pâtisserie, alors si lourde, se feuilleta, se bonifia, et il parvint à rendre populaires les petits gâteaux que le peuple consomme, les dimanches, dans ses promenades au grand air, ou dans les fêtes de la banlieue parisienne. Aussi bien, lorsqu'à la fin de sa vie il passait devant les boutiques des pâtissiers, embellies, élégantes, garnies de gâteaux de toutes les formes, de toutes les qualités, empruntant même à l'architecture leur symétrie, leur sveltesse, les découpures de leurs colonnettes, il confesse que son orgueil était grand, car c'était à lui que la pâtisserie devait cette régénération dont se trouvaient aiguisées la gourmandise des enfants et la friandise des femmes [1].

Sa plus belle pièce de pâtisserie, écrit-il encore, fut celle pétrie pour la princesse Borghèse, qui la devait offrir en pain bénit à l'église de Neuilly ; pièce importante, d'une composition élégante, et dont la pâte, lorsqu'elle fut dévoilée et mise à nu, répandit son parfum dans tout l'édifice, qu'elle embauma de ses effluves excitants.

Il se désolait, apprenant que le marquis de Cussy, un préfet des palais impériaux et gourmand réputé, contestait la nécessité du potage et ses bienfaits avant le dîner. Carême tenait au potage, il l'appelle « le bien-aimé de l'estomac » et il a laissé plus de 500 recettes pour l'apprêter. Il y a dans le potage, écrit-il, tout un monde pour la santé et la gastronomie. Je ne suis pas classique ; j'ai, Dieu merci ! assez brisé et refait ; mais je ne puis comprendre un dîner sans quelques cuillerées d'un bon potage [2].

1. Ce fut lui enfin qui inventa le pâté froid appelé *timbale*.
2. « J'ai vu, disait Carême, j'ai vu mille fois à table les empereurs et les

Ailleurs il parle des repas qu'il composait pendant le temps du carême, le meilleur temps pour la cuisine savante, le temps où les viandes doivent être « le moins viandes », suivant l'expression d'un gourmand de l'époque ; le temps où les poissons l'emportent sur tous les autres aliments, le temps enfin où le talent du cuisinier se révèle souvent d'une façon inattendue, par la transformation imposée aux matières qu'il a travaillées.

Comme Brillat-Savarin, il a corroboré ses dissertations sur la cuisine, par des maximes qui ne ressemblent point à celles du physiologiste. Il y exalte d'abord la cuisine française, qui a conquis le monde, puis il précise la tenue que doit observer à table le beau mangeur, celle qui révèle, en lui, un homme d'esprit. S'il est silencieux, il lui dénie la qualité de gourmand et il le range dans la catégorie des « goulus ». Enfin, comme il a partagé longtemps la vie des gens de service dans les cuisines, il analyse leurs vices, en philosophe perspicace. « L'homme riche, dit-il, qui confie sa pensée, ou sa bourse, à son valet, ne connaît pas le cœur humain, il s'en repentira. »

Il n'épargne pas davantage le cuisinier : « Celui qui est propre sur lui, écrit-il, l'est aussi dans son travail. » Avertissement aux cuisiniers malpropremement vêtus [1].

rois et tous mangeaient le potage avec délices. J'ai connu tous les gastronomes de mon siècle, et nul n'a attaqué cet aliment. Mais, n'en prenez pas beaucoup dans un grand dîner et assez seulement, assez pour humecter et exciter le tube digestif. Pour défendre cette arche sacrée, il y a ce fait simple que l'enfant, le paysan, le soldat, l'ouvrier vivent presque uniquement de soupe. Est-ce à dire que la vie humaine vacille et pâtisse le plus souvent de ce côté ? Non assurément. Mais le potage est tout le repas pour eux. C'est la moitié de leur vie. C'est alors que le potage est rationnel. »

1. Voici quelques autres de ses maximes :

= L'homme d'esprit qui ne sait pas manger à table est un pauvre homme.

= L'homme qui sait apprécier un bon serviteur est toujours bien servi, le bonheur réside chez lui.

Il avait étudié la cuisine des anciens dans les ouvrages des auteurs romains, et il affirmait que la cuisine, faite pour Lucullus, Pompée ou César, avait été la plus indigeste qui se pût concevoir. En 1815, il publia *le Pâtissier pittoresque*, plus tard, *le Maître d'hôtel français*, en deux volumes ; en dernier lieu, en 1823, *le Pâtissier royal parisien*. Il mourut en 1826, regrettant de ne point laisser une grande fortune à sa fille.

Cette renaissance de la cuisine, cette multiplication des bons cuisiniers, qui de vingt, au moment de la Révolution, disent les *Mémoires*, étaient arrivés jusqu'à cent en quelques années, provenaient du grand nombre des gourmands, dans la société de cette époque. Et pourquoi plus de gourmands qu'autrefois ? C'est que la fortune, soudainement acquise par des gens de peu d'éducation, avait développé leurs passions sensuelles. Ceux qui, dans leur jeunesse, s'étaient nourris chichement, désirèrent à leur table des mets exquis, dès qu'ils purent les payer. « Gros mangeurs d'abord, dont le cœur n'était plus qu'un gésier », dit Grimod de la Reynière, on distingua bientôt, parmi eux, les beaux mangeurs, ceux qui savaient choisir entre les mets, ceux qui pouvaient donner la raison de leur préférence, analyser la jouissance de leur palais et mesurer leur plaisir à la puissance de leur estomac. Et lorsque les cuisiniers trouvèrent un amphitryon entouré de con-

= Le cuisinier est gastronome par goût et par état.

= Le cuisinier qui ne sait pas faire son menu au [illegible] de la [illegible] mée.

= Le mauvais serviteur est celui qui n'a pas la conviction de ses devoirs ; il est d'ordinaire paresseux et menteur.

Et, enfin, celui-ci où perce l'orgueil de sa profession :

= Dans les maisons modestes, point de [illegible] valet de chambre, jockeys, tous dînent à la même table.

vives capables de discerner une cuisine savante d'une cuisine vulgaire, la science culinaire fit de rapides progrès. Les cuisiniers, rivalisant entre eux, se surpassèrent. Le nom des plus habiles devint célèbre, et, dans les hôtels des gens riches, la cuisine étant honorée, la gastronomie se trouva fondée.

La passion de la bonne chère remplaça dès lors les traditions de l'ancien régime. Jadis la conversation tenait lieu de tous les agréments de la vie. C'était un badinage charmant, un essaim de mots piquants envolés d'un cercle de beaux esprits, qui fréquentaient les philosophes et sortaient de la ruelle des jolies marquises. C'était une frivolité souvent caustique et pardonnable sous la grâce que l'on y mettait. Les nouveaux riches n'y pouvaient prétendre, ne connaissant que les gaudrioles de régiment ou des farces d'aigrefins ; ils mirent à la mode la passion de la table, qui se trouvait à leur portée. Les plus intelligents la raffinèrent et lui donnèrent un relief qui l'illustra. Ils recherchèrent le meilleur cuisinier, ils se firent honneur de sa science. Ce fut à qui recevrait le mieux ses amis. On vantait le plat nouveau dégusté la veille dans telle salle à manger. La mangerie devint la grande affaire de l'époque, et comme elle ne se pouvait terminer que par des chansons, on chanta la gourmandise, on lui dressa des autels.

Berchoux, un jeune rimeur, écrivit, en 1800, son poème sur la *Gastronomie ;* Grimod de la Reynière, trois ans après, publia l'*Almanach des gourmands ;* et, en secret, dans les loisirs que lui laissaient ses audiences au tribunal de cassation, Brillat-Savarin composa la *Physiologie du goût*. Le poème de Berchoux, en quatre chants, eut trois éditions en un

temps fort court ; l'*Almanach des gourmands* devint le code des beaux mangeurs. L'ouvrage de Brillat-Savarin n'était point achevé. Mais ce qu'il a écrit s'appuie sur des observations faites à cette époque ; ses *Méditations* reflètent les mœurs de la société qui, dans tous les rangs, était atteinte de gourmandise. Rien qu'à la manière dont il s'exprime, on discerne la préoccupation exclusive du monde au milieu duquel il vivait. Son témoignage est irrécusable.

Il fallait qu'il fût irrésistible, cet entraînement vers la bonne chère, pour que lui, grave magistrat, versé dans la controverse des lois, il passât le meilleur de son temps, ses loisirs, à l'étude du goût et des aliments qui flattent notre palais. Il s'excuse, à vrai dire, sur Montesquieu, le philosophe, qui fut l'auteur du *Temple de Gnide* ; sur Montucla, le mathématicien, qui mit au jour une géographie gourmande. Qu'importe ! Il est infesté lui-même des vices de son temps. Il aime manger et il mange beaucoup, et toutes les anecdotes qu'il rapporte ne sont que des traits de gros mangeurs. Il ne manque jamais, au surplus, quand il parle d'un aliment, d'indiquer la meilleure manière d'en user ; et lorsqu'il analyse les jouissances de la table, il affirme qu'elles sont les plus grandes que l'on puisse éprouver, et les meilleures. Ce devait être, autour de lui, une maxime admise [1].

1. Brillat-Savarin, dit un de ses biographes, n'était pas gastronome dans l'acception fine et délicate. Il ne tenait pas de table. Il était peu connu, hors de l'intérieur du président de la Cour de cassation et de Mme Récamier, sa parente. La publication de son livre seule le fit mieux apprécier, car sa conversation était courte, indifférente, monotone. C'était un homme de grande taille, lourd, vulgaire, avec un costume presque arriéré. Je vois toujours le col de chemise élevé qui lui encadrait le cou, ses larges pantalons flottant sur ses souliers ; sa figure pleine et peu expressive ne révélait rien non plus du piquant si explicite de ses *Méditations*. Je le vois, assis au milieu d'un groupe de cinq à six personnes, dans la librairie de Mme Goulet, — ancienne galerie de bois, écoutant plutôt que prenant part à

Et il l'exalte, il le glorifie, le goût, parce que le plaisir, dont il nous comble, se renouvelle à chaque instant et parce qu'il s'exerce sans fatigue. Il est si pénétré de respect pour ce sens, qu'il incline à le placer au-dessus des autres. Les gourmands, il les chérit, il les dépeint avec humour. Jusqu'à la femme gourmande qu'il a observée de près, et qu'il a étudiée longuement. Il lui trouve mille qualités agréables, qu'il refuse à celle qui ne l'est pas.

« Elle a, dit-il, les yeux brillants, la peau fraîche, et se conserve longtemps jeune et sans rides. Elle est sociable enfin et bonne épouse.

« Rien n'est plus agréable à voir, ajoute-t-il, qu'une jolie gourmande sous les armes. Sa serviette est avantageusement mise : une de ses mains est posée sur la table ; l'autre voiture à sa bouche de petits morceaux, élégamment coupés, ou l'aile de perdrix qu'il faut mordre. Ses yeux sont brillants, ses lèvres vernissées, sa conversation agréable, tous ses mouvements gracieux ; elle ne manque pas de ce grain de coquetterie que les femmes mettent à tout. »

Le gourmand, il l'estime également plus qu'un autre convive, car il accepte, dit-il, tout ce qu'on lui offre, mange lentement et savoure, avec réflexion ce qu'il introduit dans sa bouche. Il le voit avec un visage rond, un petit front, un nez court, des lèvres charnues et un menton arrondi ; ce qui est son portrait. Il s'est pris pour modèle. Quant à l'homme qui n'est pas gourmand, il en fait l'antithèse du premier ; tout en lui est allongé : le visage, le nez, les yeux ; il manque d'embonpoint et, pour le caractériser d'un

quelque conversation animée comme ses récits en donnent l'idée. Il disait que son ventre était son formidable ennemi, mais qu'enfin il avait su le fixer au majestueux. Anthelme Brillat-Savarin était né en 1755, à Belley. Il mourut à Paris en 1826, des suites d'une congestion pulmonaire survenue le 18 janvier.

mot railleur, il écrit : « Ce sont eux (les non gourmands) qui ont inventé les pantalons [1]. »

Il prétend aussi qu'il est des gens gourmands par état : les financiers, les médecins, les gens de lettres, les dévots. Les raisons qu'il donne ne sont pas toutes concluantes.

« Ainsi, dit-il, les financiers sont gourmands parce qu'ils sont riches et peuvent se procurer la meilleure cuisine ; et la preuve, c'est que, dans tous les ouvrages sur l'art culinaire, il n'est pas une recette qui ne porte la qualification « à la financière [2]. » Les médecins, parce qu'ils sont bien accueillis dans les familles de leurs malades ; on les « embecque » comme des pigeons, ils se laissent faire et, en six mois, l'habitude est prise, ils sont gourmands sans retour, *past redemption*. Les hommes de lettres

1. Là-dessus, une anecdote de Brillat-Savarin sur le duc Decrès, qui fut longtemps le ministre de la marine de Bonaparte. « On sait, dit-il, qu'il était gros, court, brun, crépu et carré ; qu'il avait le visage au moins rond, le menton relevé, les lèvres épaisses et la bouche d'un géant. Aussi, je le proclamai, sur-le-champ, amateur prédestiné de la bonne chère et des belles femmes : remarque physiognomonique, je la coulais, bien doucement, et bien bas, dans l'oreille d'une dame fort jolie, et que je croyais discrète. Hélas ! je me trompais ; elle était fille d'Ève, et mon secret l'eût étouffée. Aussi, dans la même soirée, l'Excellence fut instruite de l'induction scientifique, que j'avais tirée de l'ensemble de ses traits. C'est ce que j'appris, le lendemain, par une lettre, fort aimable, que m'écrivit le duc, et par laquelle il se défendait, avec modestie, de posséder les deux qualités, d'ailleurs fort estimables, que j'avais découvertes en lui. Je ne me tins pas pour battu. Je répondis que la nature ne fait rien en vain ; qu'elle l'avait évidemment formé, pour de certaines missions ; que s'il ne les remplissait pas, il contrariait souvent [illegible] au reste, je n'avais aucun droit à de pareilles confidences, etc., etc... Sa correspondance en resta là. Mais, peu de temps après, tout Paris fut instruit par la voix des journaux, de la mémorable bataille, qui eut lieu, entre le ministre et son cuisinier, bataille qui fut longue, disputée, et où l'Excellence n'eut pas toujours le dessus. Or, si après une pareille [illegible] renvoyé, (et il ne le fut pas) je puis, je crois, en tirer la conséquence, que le duc était absolument dominé par les talents de cet artiste, et qu'il [illegible] d'en trouver un autre, qui sût flatter aussi agréablement son goût, sans quoi, il n'aurait jamais pu surmonter la répugnance [illegible] qu'il devait éprouver, à être servi par un préposé, aussi belliqueux. »

2. Et l'on sait que ce n'est pas le roi, ajoute Brillat-Savarin, mais les fermiers généraux qui mangeaient autrefois le premier plat de petits pois, qui se payait toujours 800 francs.

comme les médecins. Ces Messieurs arrivent toujours tard ; on ne les accueille que mieux, parce qu'on les a désirés ; on les affriande, pour qu'ils reviennent ; on les régale, pour qu'ils étincellent, et comme ils trouvent cela fort naturel, ils s'y accoutument, deviennent, sont et demeurent gourmands. Les dévots, comme les entendait Molière, se laissent aller à la gourmandise, avec d'autant plus de facilité que se retranchant les plaisirs du monde, le bal, les spectacles, le jeu, « la gourmandise se présente et se glisse en eux, écrit-il, avec une face tout à fait théologique. » D'ailleurs, ajoute-t-il, d'une manière perfide, les choses se sont toujours passées ainsi. « Les meilleures liqueurs en France se faisaient à la Côte, chez les *Visitandines ;* celles de Niort ont inventé les confitures d'angélique ; on vante les pains de fleur d'orange des sœurs de Château-Thierry ; et les *Ursulines* de Belley avaient, pour les noix confites, une recette qui en faisait un trésor d'amour et de friandise ». Puis l'exclamation du gourmand : « il est à craindre hélas ! qu'elle ne soit perdue ! »

Brillat-Savarin se révèle surtout, en ses aphorismes, par les vingt maximes dont il a fait précéder son ouvrage et qu'il donne avec emphase ; la plupart, pourtant, de simples « lapalissades ». Ainsi la première : « L'univers n'est rien que par la vie, et tout ce qui vit se nourrit. » D'autres sont très contestables, comme la quatrième : « Dis-moi ce que tu manges, je te dirai ce que tu es. » Il y a plus d'exactitude en celle-ci : « Ceux qui s'indigèrent et qui s'enivrent ne savent ni boire ni manger. » Elle se comprend de soi. Mais n'est-il pas étrange de lire, sous la plume d'un magistrat, que « la découverte d'un mets nouveau fait plus pour le bonheur du genre

humain, que la découverte d'une étoile ? » Le bonheur d'un égoïste, d'un gourmand, c'est possible, puisqu'il rapporte tout à son ventre, mais celui du genre humain !.... Quelque autre maxime affecte un tour original, sans valoir plus que les précédentes ; « Un dessert sans fromage est une belle à qui il manque un œil. » On cherche en vain le rapport qu'il peut y avoir entre l'œil de la belle et le fromage au dessert. Le fromage absent, le dessert s'offre borgne, incomplet, sinon pour tout le monde, au moins pour lui. Il devrait expliquer que le fromage, dans le dessert, joue le rôle de l'œil dans le visage d'une jolie fille, car l'analogie n'est point évidente. Il aimait le fromage, c'est entendu ; et pour le faire savoir, il a été ravi d'insérer sa pensée dans cette maxime, aussi saugrenue que capricieuse. Ces vingt maximes sont moins précises et moins généreuses que celles de Carême, et cependant il les considère, dans son orgueil, « comme la base éternelle de la science ». Il l'écrit.

La lecture du poème de Berchoux[1] sur la *Gastronomie*, est fort divertissante. Au premier chant, il expose l'histoire de la cuisine des anciens ; le deuxième chant présente le tableau du premier service d'un dîner ; le troisième chant, du deuxième

1. Joseph Berchoux naquit, en 1763, à Saint-Symphorien, près de Lyon. Il mourut en 1839. Afin d'échapper aux suspicions de la Terreur, il s'engagea et fit trois campagnes. Il revint ensuite, en son pays, où il s'abandonna tout entier à ses inclinations pour la poésie. Lorsque son poème sur la *Gastronomie* fut achevé, en 1800, il vint à Paris, pour le faire imprimer, et dans une seule année il eut trois éditions. Vers la fin de sa vie, avec Alissan de Chazet, Rougemont, Gentil, Désaugiers, il était devenu rédacteur du feuilleton de la *Quotidienne*. Il avait été joli homme, quelque de petite taille. Ses traits étaient gracieux. Il a décrit son sujet, comme poète, non comme gourmand. Sa conversation était souvent brisée par paresse d'esprit, mais elle devenait vive et mordante, en face d'un pédant, ou d'un babillard. Comme Grimod, et Colnet ; il est mort ultra-catholique et antirévolutionnaire.

service ; le quatrième, du dessert. Comme tous ceux qui se sont occupés de gastronomie, Berchoux recommande à l'amphitryon de ne pas choisir inconsidérément son cuisinier. Il le veut, — ainsi le demandait Carême, — l'ami de son maître, son égal et non son valet.

Faites cas de celui qui, fier de son talent,
S'estime votre égal, et, d'un air important,
Auprès de son fourneau, que la flamme illumine,
Donne avec dignité des lois dans sa cuisine.

Puis la description de l'office, à l'heure du repas, où

Des marmitons craintifs, haletant de chaleur,
S'embarrassent l'un l'autre, et suffisent, à peine,
Aux soins multipliés que le service entraîne.

A la deuxième édition du poème, Berchoux ajouta la description du tourne-broche.

Je vois, près du foyer, la prison rembrunie
D'un utile instrument, né de l'horlogerie ;
Des rouages nombreux, d'ingénieux ressorts
Murmurent sourdement de pénibles accords.
. . . . . .
Sur un axe allongé, le poulet, le canard,
Tournent, emmaillotés d'un vêtement de lard ;
Ils semblent s'animer et respirer encore :
Et, cherchant et fuyant le feu, qui le colore,
Le gibier embroché grille et fume pour vous,
Au bruit d'un doux concert, dont Orphée est jaloux.

Parmi les convives, s'il tolère le parasite spirituel, qui apporte au repas le charme de sa conversation, il proscrit les valétudinaires :

Le bien de leur santé les occupe sans cesse !

Et ce *moi*, toujours ce *moi* souffrant, ne réjouit point l'assistance.

Puis, un conseil, en terminant ce deuxième chant : *n'acceptez jamais un dîner, sans façon*. Le motif ?

Un dîner, sans façon, est une perfidie.

Au quatrième chant, sur le dessert, Berchoux enfle le ton de ses vers.

Le dessert est servi ! quel brillant étalage !
On a senti, de loin, cet énorme fromage,
Qui doit tout son mérite, aux outrages du temps.
. . . . . .
Au secours du dessert appelez tous les arts,
Surtout celui qui brille, au quartier des Lombards.
Là, vous pouvez trouver, au gré de vos caprices,
Des sucres arrangés en galants édifices :
Des châteaux de bonbons, des palais de biscuits,
Le Louvre, Bagatelle, et Versailles confits :
Les amours de Sapho, d'Abelard, de Tibulle,
Les noces de Gamache et les travaux d'Hercule,
Et mille objets divers que savent imiter
D'habiles confiseurs, que je pourrais citer.

Berchoux va même jusqu'à conseiller l'ivresse. Comment ? oui, certes :

Cette froide raison dont vous êtes si vains
Qu'a-t-elle fait encore, pour changer vos destins ?
. . . . . .
Eh ! Messieurs, perdez-la, vous perdez peu de chose !

Et il termine par ce trait piquant : je sais vous deviner, dit-il à ses lecteurs :

Un poème jamais ne valut un dîner[1] !

Agréable poème, disent les contemporains, qui le comparent au *Vert-Vert* de Gresset et au *Lutrin* de Boileau. Trois éditions, en une année, vinrent con-

1. Quelques-unes des notes, jointes au poème, d'abord celle tirée de Montaigne, au sujet du cuisinier, ne doivent pas être négligées. « J'ai vu, dit Montaigne, parmi nous, un de ces artistes, qui avait servi le cardinal Caraffa. Il me fit un discours de cette *science de gueule,* avec une gravité et une contenance magistrales, comme s'il eût parlé de quelque grand point de théologie. Il me déchiffra les différences d'appétit, celui qu'on a à jeun, et celui qu'on a après le second et tiers service ; les moyens, tantôt de lui plaire, tantôt de l'éveiller et piquer ; la police des sauces, premièrement et en général, et puis particularisant, la quantité des ingrédients et leurs effets ; les différences de salade selon leur saison ; celle qui doit être réchauffée, celle qui veut être servie froide, la façon de les orner et embellir, pour les rendre plaisantes à la vue. Après cela, il entra en matière, sur l'ordre du service, plein de belles et importantes considérations ; et tout cela, enflé de riches et magnifiques paroles, et de celles-là mêmes, qu'on emploie à traiter du gouvernement d'un empire. Il m'est souvenir de mon homme. »

= Au chant II, se trouve ce vers qui s'applique aux hôtes de l'amphitryon :

Faites preuve d'usage et de délicatesse !

Là-dessus, Berchoux transcrit cette anecdote, empruntée à Delille. « M. Delille, en avril 1786, étant à dîner, chez Marmontel, son confrère, raconta ce qu'on va lire, au sujet des usages, qui s'observaient, à table, dans la bonne compagnie. On parlait de la multitude des petites choses, qu'un honnête homme est obligé de savoir, pour ne pas courir le risque d'y être bafoué. « Elles sont innombrables, dit M. Delille, et ce qu'il y a de facheux, c'est que tout l'esprit du monde ne suffirait pas pour faire deviner ces importantes vétilles. Dernièrement, ajouta-t-il, l'abbé Cosson, professeur de belles-lettres au collège Mazarin, me parla d'un dîner où il s'était trouvé, quelques jours auparavant, avec des gens de la cour, des cordons bleus, des maréchaux de France, chez l'abbé de Radonvillers, à Versailles. Je parie, lui dis-je, que vous y avez fait cent incongruités. — Comment donc, reprit, vivement, l'abbé Cosson, fort inquiet ? Il me semble que j'ai fait la même chose que tout le monde. — Quelle présomption ! Je gage, que vous n'avez rien fait, comme personne. Mais voyons ! Je me bornerai au dîner. Et d'abord, que fîtes-vous de votre serviette, en vous mettant à table ? — De ma serviette je fis, comme tout le monde ; je la déployai, je l'étendis sur moi, et l'attachai, par un coin, à ma boutonnière. — Eh bien ! mon cher, vous êtes le seul, qui ayez fait cela. On n'étale point sa serviette, on la laisse sur ses genoux. Et comment fîtes-vous, pour manger votre soupe ? — Comme tout le monde, je pense. Je pris ma cuillère d'une main, et ma fourchette de l'autre. — Votre fourchette ! Bon Dieu ! Personne ne prend de fourchette, pour manger sa soupe. Mais, poursuivons, après votre soupe, que mangeâtes-vous ? — Un œuf frais ! — Et que fîtes-vous de la coquille ? — Comme tout le monde, je la laissai au laquais, qui me servait. — Sans la casser ? — Sans la casser. — Eh bien ! mon cher, on ne mange jamais un œuf, sans briser la coquille. Et après votre œuf ? — Je demandai du bouilli. — Du

firmer ce jugement. Il est douteux, qu'à notre époque, il obtint pareil succès. Berchoux, au surplus, s'était déjà fait connaître par la satire dont le premier vers est passé en proverbe :

Qui me délivrera des Grecs et des Romains ?
. . . . . .
A peine fus-je né, qu'un maudit rudiment
Poursuivit mon enfance, avec acharnement.
La langue des Césars faisait tout mon supplice ;
Hélas ! je préférais celle de ma nourrice ;
Et je me vis fessé, pendant six ans et plus
Grâce à Cicéron, et Tite et Cornélius,
Tous Romains, enterrés depuis maintes années.

Quelques années plus tard, en 1810, Colnet, un autre rimeur, — je n'ose dire un poète, — publia *l'Art de dîner, en ville*, satire dirigée contre les parasites, qu'il voyait surtout parmi les hommes de lettres ; et l'on y trouve des vers comme ceux-ci :

Auteur jamais n'est mort pour avoir trop dîné.

bouilli ! Personne ne se sert de cette expression. On demande du bœuf, et point de bouilli. Et après cet aliment ? — Je priai l'abbé de Radonvilliers de m'envoyer d'une très belle volaille. — Malheureux ! de la volaille ! on demande du poulet, du chapon, de la poularde ; on ne parle de volaille, qu'à la basse-cour. Mais vous ne dites rien de la manière de demander à boire. — J'ai, comme tout le monde, demandé du Champagne, du Bordeaux, aux personnes qui en avaient devant elles. — Sachez donc qu'on demande du vin de Champagne, du vin de Bordeaux. Mais, dites-moi quelque chose de la manière, dont vous mangeâtes votre pain. — Certainement, à la manière de tout le monde. Je le coupai proprement, avec mon couteau, — Eh ! on rompt son pain ; on ne le coupe pas. Avançons ! le café, comment le prîtes-vous ? — Eh ! pour le coup, comme tout le monde. Il était brûlant, je le versai par petites parties, de ma tasse, dans ma soucoupe. — Eh bien ! vous fîtes, comme ne fit sûrement personne. Tout le monde boit son café, dans sa tasse, et jamais dans sa soucoupe. Vous voyez donc, mon cher Cosson, que vous n'avez pas dit un mot, pas fait un mouvement, qui ne fût contre l'usage. L'abbé Cosson était confondu, continua l'abbé Delille. Pendant six semaines, il s'informa, à toutes les personnes qu'il rencontra, de quelques-uns des usages, sur lesquels je l'avais critiqué. »

Ou bien, afin de marquer leur platitude :

Tel doute à l'entremets, qui croit tout au dessert.

Et encore :

Flatter est le seul art d'aller dîner en ville ;
. . . . . .
Et pour de bons dîners, vendant leur Apollon
Ils dénigraient les rois, mais ils flattaient Beaujon.

Plus loin :

Mangeait comme un glouton et pensait sobrement.
. . . . . .
Et tant que Floridor conservera sa table,
Il verra qu'il lui reste un ami véritable [1].

L'*Almanach* de Grimod de la Reynière primait d'ailleurs l'intérêt de tous les livres sur la gourmandise. En cette œuvre de petit format, Grimod s'occupe des aliments les plus rares comme des plus vulgaires, de l'époque où il faut les manger, de la manière de les accommoder. Il ne craint pas d'affirmer « qu'un estomac à toute épreuve est le premier principe du bonheur ». On sait alors ce qu'on va lire et il serait difficile de refuser son attention à l'auteur, lorsqu'il énumère les ressources alimentaires de chaque mois, ce qu'il appelle le « calendrier nutritif ». On peut ne pas être un mangeur de viande ; mais il dépeint avec un si bel enthousiasme l'aloyau choisi

1. Colnet de Ravel naquit à Mondrepuis en Picardie, en 1768. Il mourut à Belleville (Paris), dans la retraite, en 1832. Il abandonna, au début de sa vie, la carrière militaire, pour prendre le petit collet, ce qui lui fit donner le titre d'abbé, comme à Delille. Son poème, l'*Art de dîner en ville*, est suivi d'un appendice contenant le nom de tous les auteurs morts de faim. Il avait été marchand de vieux livres dans une espèce de cave, en face du pont Royal, puis au coin de la rue des Petits-Augustins.

au dépeçage des bœufs du Cotentin et de l'Auvergne, le bouilli préparé avec la pointe de la culotte, « dans tout son luxe, avec des morceaux de choux carrément coupés, cuits dans une braise savante », et les veaux arrivés de Pontoise « qui furent nourris avec de la crème et des biscuits », et le mouton des Ardennes, de Cabourg, de Pré-Salé et d'Arles, qu'il convainc son lecteur que l'absorption de cette nourriture est une jouissance supérieure. S'il parle du gibier et de la bartavelle, il annonce tout de suite, pour qu'elle soit prisée du gourmand, « qu'elle est à la perdrix ce que les cardinaux sont aux évêques ». Aux légumes, il insiste sur l'épinard et il écrit que si l'épinard « vaut peu par lui-même, c'est une cire vierge susceptible de recevoir toutes les impressions; qu'entre les mains d'un homme habile il peut acquérir une grande valeur. » « Tel plat d'épinard, ajoute-t-il, a fait à lui seul la réputation d'un cuisinier. » Pour les œufs, il prétend qu'à l'époque où il écrivait, en 1803, on connaissait 543 manières différentes de les accommoder et celles que les savants imaginaient chaque jour. Partout où se cuisinaient d'excellents mets, il s'y arrête ; il en dénombre les jouissances.

En mars et en décembre, il indique les restaurants où l'on mange les meilleures matelotes : à la Rapée et au Gros-Caillou.

« Une matelote de la Rapée, dit l'*Almanach*, est ce qu'on peut manger de plus appétissant, et il n'est rien de meilleur en fait de poissons d'eau douce. Le cuisinier le plus habile, le plus profond dans son art, le mieux et le plus abondamment fourni de toutes les provisions de luxe, inhérentes à une cuisine somptueuse, n'atteindra jamais à l'excellence de ces sortes de matelotes et, malgré tout son savoir, il

pâlit devant la Rapée.... Cependant, ajoute-t-il, la confection d'une matelote n'est pas plus un secret à la Rapée qu'ailleurs, et les maisons de M. Guichard ou de Mme veuve Renat opèrent devant tout le monde. Là, comme au centre de Paris, une matelote se compose d'un barbillon, d'une carpe, d'une anguille et de huit ou dix écrevisses entières, sans être blanchies, et dont on n'ôte que les pattes. Là, comme ailleurs, on coupe ces poissons tout vivants, par tronçons, on y ajoute de petits oignons blancs, blanchis et cuits à moitié et des champignons en dés ; là, comme chez vous, on fait un petit roux avec de la farine et du beurre mêlés de bon bouillon (avec cette différence que ce beurre est certainement moins frais); on y met le poisson avec un bouquet garni, vin rouge, sel, poivre et les autres ingrédients prescrits ; enfin, on fait cuire le tout à très grand feu, et on ajoute, en servant, des croûtes frites. »

C'est Grimod qui nous apprend ensuite, dans son *Almanach*, que les tomates, sous le Consulat, n'étaient point encore un aliment vulgaire à Paris, qu'elles y avaient été vendues jadis par unités, ou par douzaines, et seulement après l'invasion des gens du Midi, à la Révolution ; qu'à la halle, au commencement du siècle, on n'en voyait à peine plusieurs paniers. Au total, Grimod est un gourmand qui avoue son péché, et, aux approches des grandes fêtes gastronomiques de l'année, que ses pareils célébraient, il rapporte sans vergogne que pour mieux jouir de leur gourmandise ils se soumettaient tous à l'émétique et aux clystères, afin de « récurer leur estomac et lui faire prendre de nouvelles forces ». Puis il raconte que les cuisiniers, de leur côté, « récurent leurs chaudrons, grattent leurs marmites, ratissent leurs broches, éclaircissent leurs grils et font étamer leurs

casseroles ; et comme à la veille des jours solennels on pare à qui mieux mieux les autels, le jour qui précède la Saint-Martin on balaye les fourneaux, on ramone les cheminées et la cuisine prend l'aspect d'un boudoir. »

Ses *principes gourmands* ne ressemblent donc point à ceux de Carême, ni à ceux de Brillat-Savarin. Il n'affecte, lui, aucune science philosophique, mais simplement la science de bien manger. Écoutons-le.

« Il faut manger sa soupe bouillante et prendre son café brûlant. — Le plus grand outrage qu'on puisse faire à un gourmand, c'est de l'interrompre dans l'exercice de ses mâchoires. Il est donc de la dernière inconvenance de rendre visite à des gens qui mangent. — Le morceau le plus délicat d'une poularde rôtie, c'est l'aile ; le meilleur d'une volaille bouillie, c'est la cuisse, surtout si cette cuisse est blanche, grasse et charnue. Depuis quelques années, les dames s'attachent aux croupions et, si ce sont des perdrix, à l'estomac. — La queue d'un lapin ou d'un lièvre est le morceau de distinction du poil ; ensuite le râble, puis les cuisses qu'on ne sert jamais. — Toutes les cérémonies lorsqu'on est à table vont toujours au détriment du dîner. Le grand point, c'est de manger chaud, puis proprement et beaucoup. — Un repas de *foncés* amateurs ne doit pas excéder dix couverts. — Quelques personnes redoutent, à table, une salière renversée et le nombre treize. Ce nombre n'est à craindre qu'autant qu'il n'y aurait à manger que pour douze ; quant à la salière, l'essentiel est qu'elle ne verse point dans un bon plat [1].

1. Les journaux littéraires mêmes s'occupent de cuisine. Grimod, en son *Almanach*, rapporte un passage tiré du *Courrier dramatique*, t. IV, p. 18[illegible].

Grimod appartenait à l'une des grandes familles de financiers de Paris. Son père, un fermier général, était mort d'indigestion, et son fils, lorsqu'on parlait de gourmandise, ne manquait point de rappeler cette mort caractéristique. Né en 1758, il était donc sous le Consulat dans la force de l'âge et se pouvait considérer comme l'un des rois de la gastronomie, parmi les beaux mangeurs de l'époque. Il possédait une santé solide, ce qui lui avait fait écrire « qu'un bon estomac était le suppôt du bonheur ».

[illegible] parallèle [illegible], par un gourmand, entre les femmes et la bonne [illegible].

[illegible] principes. Vous conviendrez, d'abord, Messieurs, que les plaisirs [illegible] la bonne chère, sont ceux qu'on connaît le plus tôt, qu'on quitte le plus tard, et que l'on peut goûter le plus souvent. Or, pourrez-vous en dire autant des autres?... est-il une femme, tant jolie que vous la [illegible], fût-elle une demoiselle Weimer, ou une dame Récamier, qui puisse valoir ces admirables perdrix de Cahors, du Languedoc et des Cévennes, dont le fumet divin vaut mieux que tous les parfums de l'Arabie? La mettrez-vous, en parallèle, avec ces pâtés de foies d'oie, ou de canard, auxquels les villes de Strasbourg, de Toulouse et d'Auch, doivent la meilleure partie de leur célébrité? Qu'est-elle, auprès de ces langues fourrées de Troyes, de ces mortadelles de Lyon, de ce fromage d'Italie, de Paris, et de ces saucissons d'Arles ou de Bologne, qui ont acquis tant de gloire, à la personne des cochons? Pouvez-vous mettre un joli petit minois, bien fardé, bien grimacier, à côté de ces admirables moutons des Vosges, ou des Ardennes, qui fondent sous la dent, deviennent un manger délectable? Qui osera la comparer à ces indicibles veaux de rivière, de Pontoise, ou de Rouen, dont la blancheur et la tendreté feraient rougir les Grâces mêmes? Quel est le gourmand, assez dépravé, pour préférer une beauté maigre et chétive à ces énormes et succulents aloyaux de la Limagne, ou du Cotentin, qui inondent celui qui les dépèce, et font tomber en pamoison ceux qui les mangent? Rôtis incomparables! C'est, dans vos vastes flancs, source de tous les principes vitaux et des vraies sensations, que le gourmand va puiser son existence, le musicien son talent et le poète, son génie créateur! Quel rapport pouvez-vous établir, entre cette figure piquante, mais chiffonnée, et ces poulardes de Bresse, ces chapons de la Flèche et du Mans, ces coqs vierges du pays de Caen, dont la finesse, la beauté, la succulence et l'embonpoint, exaltent tous les sens à la fois, et délectent merveilleusement les houppes nerveuses et sensitives de tout palais délicat? Et dans mes arguments, remarquez, Messieurs, que je ne comprends pas même les pâtés de mauviettes de Pithiviers, ceux de canards d'Amiens, ceux de guignards de Chartres, les rouges-gorges de Metz, les grives d'Alençon, les langues fumées de Constantinople, le bœuf à l'écarlate et fumé de Hambourg, le cabillard d'Ostende, les huîtres de Marennes, de Dieppe, de Cancale et d'Étretat; que je ne parle point du beurre de Bretagne, d'Isigny et de la Prevalaye, ni de la délicieuse crème de Sotteville; que je ne cite point les

Élégant, d'esprit alerte et caustique, soutenu par un grand bon sens, il occupait dans le monde une place enviée, et aux repas de cérémonie l'amphitryon se considérait très honoré de la présence à sa table de ce convive de choix. En sa jeunesse, un accident terrible l'avait privé de ses deux mains et il n'en avait gardé que les débris qui, rajustés avec art, simulaient à ses moignons le rudiment de deux pattes d'oie.

Ainsi que tous les jeunes gens de la fin du XVIIIe siècle, il avait fait le pèlerinage de Ferney pour présenter ses hommages à Voltaire, qui l'avait aimablement accueilli ; il aimait à le rappeler. Qu'importe ! Il ne s'était point laissé prendre aux doctrines alors dominantes de la philosophie, car il abhorrait la Révolution ; de même tous les gour-

noix confites et la gelée de pommes de Rouen, les pruneaux de Tours, les poires de Rousselet et tapées, le pain d'épice et les nonnettes de Reims, les mirabelles de Metz, les groseilles de Bar, le cotignac d'Orléans, l'épinevinette de Dijon, les raisins de Roquevaire et de Corinthe, les figues fines d'Olioules, les prunes tapées de Brignoles, les raisins muscats de Pézenas, les prunes de roi et la fleur d'orange pralinée d'Agen, les dragées et les pastilles à la rose et à la vanille de Montpellier, les pâtes d'abricots de Clermont, les confitures sèches de Beaucaire et de Béziers.... que je ne vous cite pas même, renonçant aux forces, qu'ils pourraient me fournir dans cette discussion, l'anisette de Bordeaux, l'eau-de-vie d'Andoye et de Dantzick, l'eau de noyau de Phalsbourg, l'huile d'anis et le Kirchwasser de Verdun, la crème de moka de Montpellier, l'eau de colladon de Genève, l'huile de rose de Cette, l'huile de jasmin de Marseille (la meilleure de toutes les liqueurs indigènes) ; le ratafia de cerises de Grenoble, l'eau de la Côte Saint-André, enfin le baume humain, la crème de menthe et les autres liqueurs de Martinique. Sachez-moi donc gré, Messieurs, de mon silence, et voyez si vous pouvez établir quelque comparaison entre ces [illegible] délectables, et les caprices d'une femme, ses humeurs, ses bouderies, et osons trancher le mot, même ses faveurs. Figurez-vous les mets que j'ai énoncés d'abord, préparés par des cuisiniers de la [illegible] par des rôtisseurs de Valognes, enfin dépecés par des [illegible] Allemagne, et puis soutenez encore votre opinion... Résumons-nous donc, et convenez que les jouissances, que procure la bonne chère [illegible] met, doivent être mises au premier rang ; que bien autrement prolongées que celles qu'on goûte dans l'intraction du [illegible] elles n'amènent ni langueurs, ni dégoûts, ni [illegible] la source s'en renouvelle sans cesse, sans jamais s'épuiser ; que loin d'énerver le tempérament et d'affaiblir le cerveau, elles [illegible] d'une santé ferme, d'idées brillantes et de vigoureuses sensations. »

mands, se préoccupant bien davantage de ce qui flattait leur sensualité que des maximes de l'égalité. Jusqu'à la fin de sa vie il plaça son bonheur dans une table agréable, somptueuse, délicate. Il y avait alors dans la société de bonne compagnie des hommes qui professaient, comme lui, le culte de la gourmandise ; et lorsque, la vieillesse arrivant, il se retira dans un de ses châteaux, à Longpont, il n'oubliait pas, à chacune des visites de son médecin, de s'enquérir de leur santé et de leur manière de vivre.

Resté célibataire, il était soigné par ses domestiques comme un enfant, quoiqu'il ne leur ménageât aucune algarade. Il ne cessait de les accabler de reproches et de gronderies ; il gémissait, il se plaignait, il se désolait. En son extrême vieillesse il disait à chaque instant qu'il voulait mourir, et à l'heure de ses repas, il prétendait n'avoir besoin de rien, puisque ses dernières heures étaient sonnées. Mais son humeur morose se dissipait tout à coup, lorsqu'il avait pris à son premier déjeuner son potage aux fécules. Sa gaieté renaissait, suivie bientôt de son humeur atrabilaire ; il tempêtait, il criait encore contre ses valets ; puis, la digestion commençant, on l'étendait sur une chaise-longue où il s'endormait.

Si le médecin entre, ses yeux se rouvrent, et la vie pétille en son visage.

— Comment va M. de Cussy ? dit-il au docteur. — M. de Cussy, on le sait, était un gourmand distingué. — Vivra-t-il encore longtemps ? On dit qu'il a eu une terrible maladie. On ne l'a pas mis à la diète, sans doute. Vous ne l'auriez point souffert, car il faut au moins manger pour vivre, n'est-ce pas ?

Et il continue ses interrogations, toujours sur le même objet...

— Les pluies ont été abondantes ; il y aura beau-

coup de champignons dans nos bois, à l'automne. Quel dommage, cher docteur, que je ne puisse pas vous suivre dans vos promenades à Sainte-Geneviève! Je n'ai plus la force de marcher... Comme vos ceps seront beaux! Quel doux parfum! Vous reviendrez, n'est-ce pas? Vous nous en ferez manger. Vous présiderez à leur préparation.

Enfin il est dix heures; on le couche et il rêve à ce qu'il mangera le lendemain [1].

Une estampe de la Bibliothèque Nationale montre son visage, en son âge mûr, d'une physionomie étincelante de malice et de gaieté. Sa bouche, un peu grande, est fermée de deux lèvres minces, non des lèvres de gros mangeur, des lèvres de gourmet qui se plaît aux mets délicats, aux vins généreux. Le nez est large aux narines, très effilé dans le haut, entre deux yeux qui, tout petits, sont pleins de vivacité et d'énergie. Il présente l'image d'un philosophe, plutôt que d'un bon vivant, une sorte d'Érasme qui médite et qui a trouvé une solution à ses doutes. Grimod mourut en 1838, à l'âge de quatre-vingts ans.

Le marquis de Cussy, dont parlait souvent Grimod de la Reynière, était son contemporain, et pendant le Consulat il se fit connaître entre tous ceux qui recherchaient la bonne cuisine. Sa réputation de

1. Lady Morgan : *Tome II de son voyage en France*, écrit :

« Madame de la Reynière, mère de M. Grimod, au temps où elle vivait, occupait une aile de l'hôtel de son fils. Elle est de haute noblesse, et son défunt mari d'extraction roturière. Un des amusements de son fils était d'inviter, le même jour, les illustres parents de sa noble mère et la parenté bourgeoise de son père. Il les présentait les uns aux autres, en disant : M. le duc, voici notre cousin, le boulanger ; voici notre oncle, le boucher. Il aimait aussi à réunir à la même table des ennemis déclarés. Talma, avec son sévère critique, Geoffroy ; Mlle Mars, avec sa rivale, Mlle Levert. Il donna une fois sa voiture en louage, uniquement pour vexer son père qui lui refusait de l'argent. »

gourmand commença dès cette époque, mais s'accrut sous l'Empire, étant devenu l'un des principaux dignitaires de la cour de Napoléon. L'empereur l'avait remarqué dans le monde, comme un causeur intéressant, dont les récits étaient toujours agrémentés d'anecdotes curieuses sur les grands seigneurs et les grandes dames de la cour de Louis XVI. Il avait la parole facile, chaude, engageante; il était aimable, bienveillant, de bonne humeur. Enfin toute sa personne portait l'empreinte de l'homme bien élevé, de l'aristocrate, en même temps que de l'officier, quoiqu'il fût de petite taille, avec le dos rond. Sa physionomie retenait le regard par un vaste front couronnant un visage où les signes de la sensualité ne faisaient point défaut, tels qu'un menton proéminent, des lèvres épaisses sur une bouche large. Cependant il maintenait son grand air de distinction sous ces dehors un peu bas.

Sa science gastronomique s'affirmait alors si péremptoirement, qu'il était consulté par les marchands de comestibles et que le cuisinier présidant à ses offices ne le voulut jamais quitter, malgré des offres brillantes, disant que, chaque jour et à chaque heure, il se perfectionnait au service du marquis. Les grandes maisons de l'Europe s'adressaient à lui pour avoir un cuisinier. Sa recommandation devenait une prime d'engagement. On suivait ses préceptes concernant une bonne table ; il en avait indiqué les conditions: toujours beaucoup de lumière, une température d'au moins 13 degrés en hiver; point de glaces autour de lui, contrairement à l'avis de Brillat-Savarin. Le marquis de Cussy disait:

« Il n'y a qu'à jeun que l'on puisse se placer devant un miroir. »

La chute de l'Empire ne lui laissa plus qu'une

médiocre aisance, en lui enlevant les appointements de ses hautes fonctions. Mais il savait si bien ordonner l'intérieur de sa maison, qu'il vécut, néanmoins, avec la plus parfaite dignité et que sa table fut toujours très désirée. Jamais plus de sept ou huit convives, de ceux qui sympathisaient, non seulement avec lui, mais entre eux, en morale et en pensée, afin que leur esprit se trouvât réchauffé de propos réconfortants dans leur homogénéité. Sa supériorité se décelait dans sa manière de commander et préparer un repas.

Donnez des ordres précis et détaillés, disait-il. Ne laissez qu'exécuter ! Adoptez, dans le service, le genre de l'Empire, qui était mâle et élégant. Pas trop de raffinement, ni trop d'élégance. Dites-vous bien : je ne veux pas table de roi, qui est souvent une mauvaise table, mais table de *Syracusain*, de *Corinthien*. Pour cela, il faut un bon potage [1], quelques mets simples et savants, des viandes apprêtées par un travail délicat. Les meilleures viandes sont celles qui sont le moins viandes, comme les poissons exquis sont ceux qui sont les moins pois-

1. Quoique le marquis de Cussy passât pour ne point préconiser les potages, il avait cependant donné la recette d'une soupe à l'oignon que l'on appelait alors la soupe à la Cussy. « Vous choisissez, avait-il dit, une vingtaine de petits oignons, vous les épluchez, vous les coupez par tranches et vous les mettez dans une casserole avec un morceau de beurre frais et un peu de sucre. Vous les tournez jusqu'à ce qu'ils soient d'une belle couleur d'or, puis vous les mouillez avec du bouillon et vous ajoutez la quantité de pain nécessaire. Au moment de servir votre potage, vous l'arrosez de deux petits verres de vieille eau-de-vie de Cognac. Pour faire pénitence, dans le Carême, M. de Cussy préparait lui-même cette soupe romantique et il en mangeait une belle assiettée. Si quelques amis venaient le surprendre, il tenait en réserve, dans son garde-manger, une queue de saumon et une botte d'asperges... Il faisait, d'ailleurs, peu de cas du potage, lorsqu'il savait qu'un dîner fin devait le suivre. Un de ses aphorismes était : *La soupe est la préface du dîner. Un bon ouvrage n'en a pas besoin.* Il ne croyait pas à la médecine, dit un de ses biographes, et la médecine a mis un an à détruire sa forte constitution. Le jour de sa mort, après une maladie de six mois, il a facilement digéré un perdreau rouge entier.

sons. La gastronomie, c'est l'art aux mille ressources.

Dans l'*Artiste* de 1837, se trouve le récit d'un souper, offert à Rouen par Jay, au marquis de Cussy. Les détails de cet opulent repas méritent d'être rapportés. Jay honora le célèbre gourmet.

« Une tournée de vin de Constance, écrit ce journal, fut le premier coup, mais un coup de prince. M. de Cussy donna la préférence à quelques cuillerées de vermouth de Hongrie. Alors arrivèrent deux beaux relevés très chauds : l'un, composé de hure d'esturgeon, mouillé de champagne ; l'autre, d'une fine poularde aux truffes. Ces deux plats, posés sur des boules où l'eau bouillait encore, furent coupés, partagés, avec une dextérité infinie ; ce fut la mise en train du souper. On servit quelques premiers verres de romané-conti. L'ordinaire était du Château-Laffitte, première qualité. Un convive, un jeune magistrat, demanda du madère sec qu'il connaissait. Ce madère avait fait deux fois le voyage aux Grandes-Indes. Les entrées parurent ; c'était le souper, le corps d'armée. On en sert quatre : une croustade de grives au gratin, des cailles aux laitues, garnies d'une macédoine, une béchamel vol-au-vent, et un sauté de perdreaux rouges aux truffes. Aux deux extrémités de tout cela, en manière d'accessoires, se trouvaient des effilés de pommes de terre trempés dans un beurre brûlant et mêlés à des truffes découpées. Ce premier service de vingt, ou vingt-cinq minutes, fut arrosé de quelques courtes et fines libations, exécutées avec une lenteur délicieuse. Elles furent approfondies avec charme. Le madère se mêla, de nouveau, au mouvement des verres. Jay nous offrit du tokai. — Au second ser-

vice, les esprits se sentirent plus fermes, plus lucides. Nous vîmes passer le chapon au cresson et le coq de bruyère garni de gelinottes. On avait placé, au milieu de la table, un magnifique buisson d'écrevisses de Seine. Puis vinrent, dans un croisement convenable mais actif de douces rasades, les choux-fleurs au parmesan, les artichauts à la lyonnaise, quelques futilités succulentes, un châteaubriand, les gaufres à la parisienne. Ce second service fut terminé par de petites caisses de soufflé, ce classique, qui a tenu bon, comme Racine. Je crois avoir vu voltiger, comme extra, entre les deux services, de petites caisses de *fondus*, mais je n'ai plus vu le reste dans la distraction générale. Le dessert fut court et de bon goût. Le sillery vint le présider, et vous savez que ce nom rappelle un homme aimable, un seigneur d'autrefois, qui, assis sur les bancs de la Convention, réclama intrépidement le duc d'Orléans, comme son ami, au moment où le décret de mort l'arrachait à l'Assemblée. Toutefois le vieux madère ne perdit que la présidence nominale, car les plus nerveux ne le quittèrent pas. Je ne note pas tout ce qui nous fut offert : le vin de pêches de Strasbourg, le vin de Syracuse, le lunel, le vin paille, sollicitèrent inutilement le goût, ou le courage des convives. J'excepterai le syracuse d'excellente espèce, débris de la cave du maréchal Beurnonville, du chypre de la commanderie, dont quelques gouttes, bues dans ces verres légers, dits pelures d'oignon, remplirent la bouche d'aromes onctueux, qui allaient droit au cerveau, pour l'éclairer d'une plus ferme lumière, d'une seconde ou d'une troisième vue... »

Rouen avait, alors, son restaurant célèbre, le *Café de France*, dont le directeur, Mériotte, n'était point un inconnu pour les gourmands ; comme le Havre

possédait le restaurant de Mme Laiter, aussi renommé que les meilleures maisons de Paris. Les hommes d'un goût fin, d'une science parfaite dans la manière de bien vivre, y venaient souvent procéder à l'un de ces repas exquis, comme celui de Jay, offert au marquis de Cussy. Laiter, Mériotte et Carême se connaissaient et tous les trois se targuaient de leur science culinaire.

Je dois insister sur Talleyrand. Tout le monde sait qu'à cette époque sa table, dirigée par Boucher, était fort recherchée. Sous les hautes lampes de carcel qui répandaient sur le linge, éblouissant de blancheur, leur lumière adoucie par les globes d'opale, il y recevait souvent ses amis intimes : Lavaupalière, d'Estchepare, le marquis de Lima, ambassadeur de Portugal; Adrien de Montmorency-Laval, de la Bénardière, portant toujours la coiffure poudrée du temps de Louis XV, et dont la politesse aimable semblait alors une excentricité, au milieu de la société un peu brutale, un peu grossière du Consulat. Il admettait également à ses petits repas et Fontanes, et d'Alberg, et Molé, et Joubert et Desrenaudes, son ancien vicaire général, esprit solide autant que disert ; et d'Hauterive, l'un des directeurs de son ministère, et Montrond, esprit élégant, un des survivants comme de la Bénardière de l'ancienne société polie de la monarchie ; enfin, quelquefois, le chevalier de Langeac, que l'âge éloignait des grandes soirées mondaines.

Chaque jour, il discutait son menu avec son chef de cuisine, et le dîner se trouvait ainsi composé : deux potages, deux relevés, dont un de poisson, quatre entrées, deux rôtis, quatre entremets et le dessert. Talleyrand mangeait avec appétit, ne pre-

nant le matin que quelques tasses de camomille avant son travail. Il lui fallait du potage, du poisson, une entrée de boucherie, généralement de la noix de veau, ou des côtelettes de mouton braisées, du rôti de poulet et, en légumes, des épinards ou des cardons ; enfin, pour entremets sucré, des pommes ou des poires gratinées, rarement un dessert. Il ne buvait que d'excellent vin de bordeaux trempé d'eau, un peu de xérès et, au dessert, un petit verre de vieux malaga. Le café était servi au salon, malgré les recommandations des gourmets, opposés à cette habitude, qui le plus souvent force à boire le café point assez brûlant. Au salon, le maître d'hôtel présentait au ministre une tasse et du sucre cassé dans une coupe, et la tasse pleine de morceaux de sucre, on lui versait le café, qu'il absorbait doucement, pendant qu'il répondait aux questions de ses amis[1].

Ceux qui marquèrent à cette époque de grande mangerie ne doivent point être oubliés, mais ils se confondent dans la foule des gourmands ; tels, Cambacérès et son familier, le marquis d'Aigrefeuille, qui désirait fonder une *Académie de la gueule* et demeurait tout effaré, lorsqu'à sa table un mets lui était servi *manqué*. Il croisait alors sur son abdomen ses petites mains grassouillettes et paraissait éperdu. De même, le marquis de Cobentzel, ambassadeur de Prusse à Paris, et Camerati, convive d'une corpulence énorme, dont la goinfrerie effrayait les plus grands mangeurs ; et Gastaldi, le célèbre médecin

1. Brillat-Savarin a indiqué la manière de faire le café à la Dubellay : « Versez, dit-il, de l'eau bouillante sur le café moulu dans un vase de porcelaine ou d'argent, percé de très petits trous, on prend cette précaution [illegible] on la chauffe jusqu'à l'ébullition ; on la repasse [illegible] aussi clair et aussi bon que possible. »

des tristes maladies de Bicêtre ; et Paer, le musicien, et le financier Hoope, qui pratiquait fidèlement cette maxime : « Jouir, c'est vivre. » Lorsqu'ils étaient à table, ces dillettanti de la gourmandise, ils mettaient en pratique le dicton d'un procureur d'abbaye de moines : *Il y a trop de vin dans ce monde, pour dire la messe ; il n'y en a pas assez pour faire tourner le moulin ; donc il faut le boire*[1].

Aux dîners on observait une coutume née dans la ville de Bordeaux et que l'on appelait le *coup du milieu*, une sorte d'entr'acte qui permettait aux convives de reprendre de l'appétit et de commencer pour ainsi dire un deuxième repas. Entre le rôti et les entremets, les portes de la salle à manger étaient ouvertes aux deux battants, et l'on voyait s'avancer une jeune servante, toujours d'une beauté agréable, portant sur un plateau des petits verres et un flacon de cristal contenant du rhum de la Jamaïque. Elle faisait le tour de la table et servait aux convives un de ces petits verres qu'elle avait empli de liqueur. L'effet était *magique*, disent les narrateurs de cette excellente coutume, et chacun reprenait, avec plus d'entrain, sa participation à la fin du dîner.

Il y eut ensuite, par imitation, le coup *d'avant* et le coup *d'après* le potage : un verre de bon vin pur

1. *Les Classiques de la table* ont écrit : « Un bon dîner doit durer deux ou trois heures. — Charger la table est une faute grave. — Il ne faut pas plus de six plats étoffés et bien travaillés. — Se servir toujours de vaisselle brûlante. Pour les convives, la loi du nombre, dit le marquis de Cussy, est d'être plus que les Graces, et autant que les Muses. — Un homme qui sait vivre, mange et boit peu à sa table. Le dessert sage s'enferme dans le vieux fromage, les confitures et les vins secs vieux et chauds, comme le xérès. — Le dessert proprement dit est italien, et l'on entend par ce mot la réunion et la disposition, agréable aux yeux, des gâteaux, des fruits, des confitures. Carême dit que le dessert a été perfectionné, pour retenir les jeunes filles, les jeunes femmes et les enfants à table, dans les entretiens de la famille. Qu'il soit simple et considéré, comme un troisième ou quatrième service. »

et si bienfaisant pour l'estomac que les bonnes gens disaient : *Le coup d'après est un écu enlevé de la poche du médecin.*

Ainsi on trouvait, parmi ces fervents de la bonne chère, les trois catégories de mangeurs : le goulu, le gourmand, le gourmet.

Le goulu était celui qui consommait les aliments quels qu'ils fussent, ne laissant passer aucun plat sans y prélever sa part, mangeant toujours, et tant que son estomac pouvait supporter la nourriture [1]. Il n'était satisfait et ne s'arrêtait que dans l'impossibilité d'avaler davantage.

Le gourmand choisissait ; il donnait la préférence aux mets que son goût appréciait et il en mangeait en abondance, parlant peu, tout occupé de ses aliments, voulant qu'à table sa plus grande jouissance fût de manger.

Le gourmet, au contraire, ne s'attachait qu'aux mets les plus délicats, ne mangeant, d'ailleurs, qu'à petites bouchées, comme il ne buvait qu'à petites gorgées, *cassant le boire*, suivant le mot usité, plus occupé de la conversation ambiante, et de complaire aux jolies femmes qui l'avoisinaient, qu'à s'appesan-

1. A propos de la gloutonnerie, Brillat Savarin écrit : « Les troupes d'invasion en 1815, les alliés, buvaient avec une avidité égale à leur appétit et demandaient toujours les vins les plus chers, espérant y trouver des jouissances inouïes qu'ils étaient tout étonnés ensuite de ne pas y trouver. Les observateurs superficiels ne savaient que penser de cette mangerie sans fin et sans terme. Mais les vrais Français riaient, et se frottaient les mains, en disant : « Les voilà sous le charme ; ils nous auront rendu ce soir plus « d'écus que le trésor public ne leur en a comptés ce matin. Cette époque fut favorable à tous ceux qui fournissaient aux jouissances du goût. Vefa acheva sa fortune, Achard commença la sienne, Beauvilliers en fit une troisième, et Mme Sullot, dont le magasin, au Palais Royal n'avait pas deux toises carrées, vendait par jour jusqu'à 12.000 petits pâtés. » Paris, en *mots* : « Lorsque l'armée d'invasion passa en Champagne, elle prit cent mille bouteilles de vin dans les caves de M. Moët, d'Epernay, renommé pour la beauté de ses caves. Il s'est consolé de cette perte énorme, quand il a vu que les pillards en avaient gardé le goût, et que les commandes qu'il reçut au Nord ont plus que doublé.

tir sur les morceaux déposés en son assiette. Il narrait avec esprit ; il trouvait le mot pour rire ; il excitait autour de lui la bonne humeur des convives, et si la conversation devenait générale, intéressante, hilarante, on ne doutait pas que la première étincelle ne fût partie de la place du gourmet.

C'étaient eux, les gourmets de ce temps-là, que l'on entendait déplorer la disparition des soupers, peu à peu supprimés des habitudes de la bonne compagnie et remplacés par le dîner. Le dîner ne se prenait plus, comme le souper, à l'heure où les affaires sont terminées. Il avait lieu ou trop tard ou trop tôt. Trop tard, — à 5 heures ou 6 heures, — pour retrouver son appétit au moment où autrefois on commençait le souper, à 10 heures ; trop tôt dans les maisons qui avaient maintenu les vieilles habitudes, à 2 heures, parce que ce moment troublait la journée des hommes attachés à la politique ou aux affaires.

Ceux d'entre eux, qui ne pensaient qu'à bien vivre, préconisaient le séjour de Paris en été.

« Il n'est point de ville, disait le docteur Gastaldi, le beau mangeur, où l'on peut se nourrir plus agréablement qu'à Paris, l'été. Dans les restaurants, les clients clairsemés ne retiennent plus toute l'attention des garçons de service. On les a plus à soi, et, dans le silence des salons, on peut garder toute liberté de savourer ce que l'on mange. »

Et il indiquait les règles du dîner d'été. D'abord le contraste dans chaque menu, afin de passer alternativement d'un mets chaud à un mets froid. Comme potage, la julienne, dont le bouillon serait produit par la décoction de la chair de la poule, ou de l'agneau, et dans lequel on aurait jeté de bons légumes, issus des pluies chaudes. Ensuite quelques

légers hors-d'œuvre, des petits gâteaux de pâtisserie, avec beurre et olives. Au rôti, le perdreau, ou le coq vierge.

Ce dernier manger n'est pas assez connu, ajoutait-il ; il est plein de vigueur et de mystère. Si l'on savait combien l'analyse le fait craindre et aimer, on serait tenté d'en manger plus souvent.

Brillat-Savarin l'appréciait et l'appelait un *mets chaud*, recommandant l'espèce du pays de Caux. Il voulait qu'on enveloppât ses flancs de bandes de lard et que ses sucs en reçussent ainsi une modification essentielle. La Guipière et Carême conseillaient de les disposer sur la broche, de telle façon que la cuisson opérât vivement cette fusion.

Sur ses menus d'été, le docteur inscrivait également les cailles, les éperlans, enfin tous les légumes frais. Temps propice à la gourmandise ! Dîner seul, en été, dans un des grands restaurants de Paris était, pour le gourmand, le plaisir le plus envié.

C'était encore le gourmet, mais le gourmet lyonnais, que l'on retrouvait, dans la société du cardinal Fesch, archevêque de Lyon. L'Eminence n'avait pu oublier les grives et les merles de son île de Corse, où ces jolis oiseaux se nourrissent de graines de myrte et de genièvre ; et durant tout l'hiver ils ornaient la table épiscopale, procurant aux convives les plus délicieuses jouissances. Les invités du prélat attendaient, non sans impatience, que l'horloge du palais sonnât les six coups du dîner, afin de goûter, sous la présidence du noble archevêque, au plat excellent, qui leur était servi. Chacune de ces petites bêtes, — grives ou merles, — portait sur le dos un petit bouquet de sauge

frite, imitant, en quelque sorte, disent les mémoires du temps, la queue dont elles étaient parées, quand elles chantaient sur l'ormeau, ou sur l'aubépine. Au-dessous, étaient disposées des ròties, arrosées d'huile fine, laissant au palais une douce amertume dont se réchauffait l'estomac. C'était un mets, qu'aucune autre table ne pouvait offrir.

Également un gourmet, le fantastique Hoffmann, qui célébrait, sur un rythme poétique, le punch, presque toujours servi, à la fin d'un repas de cérémonie. « La préparation de cette liqueur, dit-il, me cause une béatitude extrême. Quand la flamme bleue monte, en pétillant, je crois voir de légères salamandres s'abattre, en sifflant, sur une coupe et venir combattre les esprits de la terre, que renferme le sucre. Ceux-ci soutiennent bravement la lutte. Ils fondraient leurs ennemis, de leurs petits jets de flamme jaune, qui traversent, en scintillant, la vapeur bleuâtre ; mais la puissance de leurs adversaires l'emporte ; ils tombent et se décomposent, en gémissant. D'autres vapeurs tournent dans la fumée, en décrivant des cercles couleur d'opale ; ce sont les esprits aquatiques, qui se dégagent et se perdent dans les airs, tandis que les salamandres, consumées par leur propre feu, s'épuisent et s'éteignent lentement ; elles expirent, à leur tour, et des esprits nouveau-nés s'élèvent hardiment de ces décombres. Si donc, il était vrai, qu'on puisse arroser le terrain de l'imagination, (ce que je crois fermement, puisque boire accélère, non seulement les idées, mais leur donne une certaine fraîcheur, qui allège le travail de la fécondation), je conseillerais que l'on versât du vin de France ou du Rhin, pour écrire la musique sacrée ; pour un opéra, le meilleur vin de Bourgogne ; du vin de Champagne, pour une

pièce comique ; mais, pour une création terrible et tendre, comme *Don Juan*, je proposerais un verre de cette liqueur magique où se combattent les gnomes et les salamandres. » (*Hoffmann : Fantaisies à la manière de Callot*).

Berchoux chantait les haricots, et toujours en gourmet :

J'aime mieux un tendre gigot,
Qui, sans pompe et sans étalage,
Se montre avec un entourage
De laitue ou de haricot.
Gigot, recevez mon hommage !
Souvent, j'ai dédaigné, pour vous,
Chez la baronne ou la marquise,
La poularde la plus exquise,
Et même la perdrix aux choux.

La preuve, disait-on alors, que les haricots sont presque une friandise, c'est que le marquis de Cussy abandonne les blancs des bartavelles, les filets de sole, assaisonnés de truffes, aussitôt que paraissent les haricots de Soissons.

Delille, pour mettre en valeur les qualités précieuses du café, écrivait, après avoir perdu la vue :

Viens donc, divin nectar, viens donc, inspire-moi.
Je ne veux qu'un désert, mon Antigone et toi !
A peine j'ai senti ta vapeur odorante,
Soudain, de son climat la chaleur pénétrante
Réveille tous mes sens ; sans trouble, sans cahots,
Mes pensers plus nombreux accourent à grands flots.
Mon idée était triste, aride, dépouillée ;

Elle rit, elle sort richement habillée ;
Et je crois du génie éprouvant le réveil
Boire, dans chaque goutte, un rayon de soleil.

Les dîners se trouvant reculés jusqu'à six heures du soir la coutume s'établit de faire deux déjeuners, le second se prenant à la fourchette, vers les onze heures. Il y eut, aussitôt, dans les castels des environs de Paris beaucoup de ces repas qu'accompagnaient les distractions élégantes et champêtres durant la belle saison. Lady Morgan parle de l'un de ces déjeuners où elle fut invitée par la comtesse d'Haussonville, en son château de Plaisance. Le lieu du rendez-vous était fixé à l'hôtel seigneurial, à Paris, où les convives arrivèrent en cabriolets, en chaises, en berlines. Ils partirent de compagnie, et, après le repas, les invités se répandirent dans les allées des jardins, garnies d'arbustes en fleurs. Lady Morgan raconte ce qu'elle vit à Plaisance, où la maîtresse de céans rappela les souvenirs historiques de ce beau lieu : *le petit fief des moineaux*, qu'Agnès Sorel avait elle-même ainsi nommé, d'après la colonie d'oiseaux qui s'y étaient installés.

C'était là, peut-être, dans les mêmes allées où nous nous promenions, ajoute-t-elle, que le vaillant Georges de la Trémouille et le brave Dunois avaient fait la cour, en francs chevaliers, à la *gentille Agnès;* qu'Alain Chartier avait chanté ses louanges et que le malheureux Jacques Cœur avait reçu son testament, quand elle lui dicta ses dernières volontés, relativement à son *Ile de Beauté*, qu'elle aimait tant.

Et ce qui l'étonnait, la grande dame anglaise, c'était la célérité avec laquelle se faisait le service des tables françaises.

La disposition des lieux, dit-elle, dans les rési-

dences champêtres, force les invités à traverser la salle à manger, pour arriver jusqu'au salon où l'on est reçu. La salle à manger est vide à ce moment-là, et, lorsqu'on revient peu de temps après, la vaisselle et les cristaux sont en place, le couvert est prêt pour le repas, alors que cette besogne prend des heures entières dans une maison anglaise et occupe tant de monde.

Le bas peuple, aussi, était gourmand, plutôt goulu et goinfre, que gourmand. C'était, pour lui, que des professionnels, connaissant la cuisine sommaire, avaient ouvert des guinguettes aux barrières de la grande ville. On appelait *guinguette* la maison du marchand de vin où l'on pouvait manger, aussi bien que boire ; et les dimanches et les jours de fête, elle se remplissait de « joyeux drilles », accompagnés de leurs amies, qui y venaient prendre leurs ébats. A la chaussée du Maine, on trouvait celle dont l'enseigne était célèbre, sous le nom de *Moulin janséniste*. Mais, il n'y entrait là que ceux dont la poche était garnie ; ceux qui pouvaient dépenser à un repas, au moins trois francs, somme un peu élevée pour l'ouvrier, au temps du Consulat. Aux guinguettes de la *Gaieté*, se réunissaient les soldats, casernés à l'Ecole militaire ; les ouvriers habitant la rue de Grenelle, les filles et les femmes qu'y attiraient le bruit des rires et les danses, au son du flageolet et du violon. Aux Batignolles, la meilleure guinguette était celle du père *La Tuile*, dont la cuisine possédait une renommée aussi étendue que celle du remarquable *Dénoyer*. A la barrière des Martyrs, existait toujours celle de la *Belle en cuisses* ; mais la belle avait disparu et l'enseigne était maintenue. A la barrière Rochechouart, elles

pullulaient et débordaient jusqu'à Clignancourt, les guinguettes. Aucune célébrité ne les signalait, pas plus qu'à la barrière Poissonnière, à la Chapelle et à la Villette. Près de ces barrières s'était installée la *mère Radis*, qui avait fait creuser, dans son jardin, une large et très longue fosse, où, devant une rangée de vingt tonneaux, montés les uns sur les autres, elle se livrait à la distribution du vin, en des brocs, que les buveurs lui apportaient eux-mêmes, toujours pressés de retourner à leur ripaille. Cette femme avait été jolie autrefois, et elle avait conservé des traces de cette beauté. En son âge mûr, sous le Consulat, elle possédait encore une force vigoureuse, et, le verre en main, on savait qu'elle pouvait tenir tête à quatre gendarmes.

A Belleville s'élevait la fameuse Courtille où les salles spacieuses de la guinguette de l'important Dénoyer s'emplissaient, en hiver, de nombreuses familles de bourgeois, et les jardins, en été, de tous les danseurs de ce quartier. Là, régnait un brouhaha perpétuel d'appels joyeux, de rires et d'exclamations, de ces reparties, souvent spirituelles, qui jaillissent du cerveau de l'ouvrier, mis en gaieté par le bruit et le mouvement. C'était, les beaux dimanches, un spectacle intéressant, une vision inoubliable, que cette agitation de peuple, mis en joie par l'attrait du plaisir, par le coudoiement de la foule, par les saillies de passants et des promeneurs. On y rencontrait le bourgeois, l'employé, l'ouvrier et des militaires, et des hommes décorés, des filles joyeuses, riant aux éclats, pour une apostrophe taquine ; et cette foule montait, descendait, levant haut les yeux cherchant, d'un regard avide, l'enseigne attirante de la maison où se débitait le vin, à dix, à douze,

à quinze sols, la bouteille, quand elle était coiffée d'un cachet rouge.

Dans les grandes guinguettes de ce temps-là, étaient étalés, aux heures des repas, sur les comptoirs, les énormes plats de viande de boucherie, disparaissant à mesure qu'on les y plaçait. Des cuisiniers, des femmes de service s'activaient autour des fourneaux, autour des broches où, devant un feu ardent, tournaient les dindons, les oies, les longes de veau, les gigots de mouton. Les consommateurs, à chaque instant, appelaient pour être servis ; et à ces appels multipliés, les serveurs, ne perdant point leur sérieux, circulaient entre les tables, prenaient les ordres et parvenaient, à la fin, à contenter tous ces mangeurs pressés, qui ne voulaient point attendre. Les plus renommées de ces guinguettes offraient, en dehors de ces grosses pièces de résistance, des entrées de foies de veau, des pigeons aux petits pois, des ragoûts de mouton aux pommes de terre, et de la salade nageant dans un vinaigre très coloré, humecté d'huile, qui avait plutôt l'odeur de colza que de l'olive. Mais, les dimanches, ceux qui festinaient étaient toujours contents, et à la qualité, ils préféraient la quantité.

Au surplus, les femmes qui accompagnaient ces turbulents convives, n'avaient pas mangé à leur faim, durant la semaine, et leur appétit était si vorace, qu'elles trouvaient toujours la chère excellente. Et c'était le vin, le bon vin rouge de France, qui arrosait tous ces festins.

APPENDICE AU LIVRE Ier

État des artistes, connus sous le Consulat, hormis ceux déjà mentionnés.

(Extrait du *Dictionnaire des Artistes* de Gabet).

Alavoine, architecte, né à Paris, en 1778. Il a élevé le monument de Louis XIV, sur la place des Victoires, à Paris.

Allais, graveur, né à Paris, en 1762. Ses principaux travaux sont renfermés dans le grand ouvrage sur l'Egypte.

Ansiaux, peintre d'histoire et de portraits, né à Liège, en 1 764. Il a fait le portrait en pied du maréchal Kellermann, celui du général Kléber, et en 1804, celui de Mlle Mézeray, du Théâtre-Français.

Aubry, peintre en miniature, né à Paris, en 1770. Il a exposé, sans interruption, depuis 1801, des miniatures et des dessins, placés dans des galeries particulières.

Augustin, Jean-Baptiste-Jacques, peintre de portraits en miniature, à l'huile et sur émail. Né à Saint-Dié (Vosges), en 1759. N'a pas eu de maître. Il a fait le portrait de M. Lallemand, statuaire, en 1801 ; de Chaudet, statuaire, en 1804; de Denon, sur émail; du musicien, Frédéric Duvernois; sous l'Empire, ceux de la famille impériale.

Auzou (Mme), élève de Regnault. Figura à toutes les expositions, depuis 1793, jusqu'à 1820.

Avril, J.-J., né à Paris, en 1744 ; graveur d'histoire et de batailles. Son œuvre se compose de plus de quatre cents planches.

Avril, J.-J., son fils, né en 1807 ; grava la signature du Concordat.

Babonat, Antoine, graveur et sculpteur, en cire, en ivoire, en pierres et en métal. On vit ses ouvrages aux expositions de 1801, de 1802, de 1804, et aux suivantes.

Bacler-d'Albe, né en 1761, à Saint-Pol (Pas-de-Calais), général de brigade, directeur du dépôt de la guerre, et adjoint au cabinet topographique de Bonaparte. En 1800, exposa la *Bataille de Lodi*, et le *Passage du Pô*.

Baltz, J.-Georges, peintre de paysages, de portraits, en miniature, et sur porcelaine. Naquit à Strasbourg, en 1760.

Barbier-Walbonne, Jacques-Luc, né à Nîmes, en 1769, élève de David : peintre d'histoire et de portraits. Il fit, sous l'Empire, les portraits des maréchaux Moncey, du duc de Raguse, et celui du général Moreau.

Barrabaud, né à Aubusson (Creuse); peintre d'histoire naturelle. Exposa en 1800, 1801, 1802, 1804, plusieurs cadres d'oiseaux, d'insectes, serpents et quadrupèdes, peints sur vélin. Beaucoup figurent dans le grand ouvrage d'Egypte.

Barrigue, peintre paysagiste, né à Marseille. Exposa, en 1801, une vue prise dans le royaume de Naples; en 1802, une *Vue du lac Agnano*, près de Naples.

Baudry de Balzac (Mme Thérèse), peintre d'histoire naturelle, née à Paris, en 1774, élève de Pecquinot, sculpteur, et de Van Spandonck. Fut maîtresse de dessin de genre, dans les maisons d'Écouen et de Saint-Denis.

Bay (J.-B.-Joseph de), statuaire, né à Malines, en 1779. De 1800 à 1816, exécuta dix statues, placées sur les façades de la Bourse de la ville de Nantes.

Beauvallet, sculpteur, statuaire, mort en 1816, élève de Pajou. Exécuta, en 1793, le buste de Marat, pour la Convention; celui de Châlier, pour la Commune de Paris; celui de Guillaume Tell, pour les Jacobins.

Belle, Augustin-Louis, né à Paris, en 1757, peintre d'histoire ; exposa, en 1801, un *Romain se battant à coups de pierres*.

Benoist (Mme), née Delaville-Leroux, peintre d'histoire, connue sous le nom d'*Emilie*, par les lettres sur la mythologie que lui adressa Demoustier. Ses ouvrages sont, en grande partie, des portraits. En 1802, exposa plusieurs portraits, et notamment, une jeune fille portant des pots.

Berjon, Antoine, peintre de fleurs et de miniatures. Exposa, en 1806, un vase d'albâtre, rempli de fleurs.

Berny-d'Ouvillé, peintre de portraits, en miniature ; figura aux expositions de 1802 et 1806.

Berruer, sculpteur, professeur à l'ancienne Académie de peinture et de sculpture ; auteur d'une statue de d'Aguesseau, et de plusieurs statues pour le théâtre de Bordeaux.

Berthault, Louis, architecte; s'appliqua à la composition des jardins de la Malmaison et de Compiègne.

Berthélemy, Jean-Simon, né à Laon, en 1743; peintre d'histoire; obtint le grand prix de peinture; auteur du *Siège de Calais*, gravé par Anselin.

Berthon, peintre d'histoire, né à Tours, en 1777; fut élève de David.

Bertin, Jean-Victor, peintre de paysages, né à Paris, en 1775, élève de Valenciennes. Ses tableaux se trouvent dans les principales galeries publiques et particulières. On a de lui, en 1798, *Aristide recevant les députations de la Grèce;* une *Fête à Flore ;* un *Site des Alpes*, en 1801.

Bidault, Joseph-Xavier, peintre de paysages; figura aux expositions depuis 1803.

Bienaimé, architecte, né à Amiens, 1765 ; auteur de la reconstruction du théâtre Favard.

Blanchard, graveur en taille douce, né en 1766.

Boguet, peintre de paysages, exposa, en 1800, une *Vue prise du lac de Némi*, près de Rome.

Boichot, Jean, sculpteur, né à Châlon-sur-Saône, en 1738, mort en 1814. Auteur de la statue d'Hercule, assis, qui décorait le portique du Panthéon; d'un groupe de Saint-Michel, de la statue de Saint-Roch ; et de bas-reliefs, à l'arc de triomphe du Carrousel.

Boilly, Louis-Léopold, peintre de genre et de portraits ; né en 1761, à la Bassée (Nord) ; n'eut pas de maître. Exposa,

en 1800, un *Intérieur d'atelier de peinture* ; et, en 1804, le *Portrait de Boieldieu*.

Boisfremont (Charles de), ancien page de Louis XVI ; émigré en Amérique ; apprit la peinture tout seul. Exposa la *Mort d'Abel*, en 1803. C'est à lui que sont dus les procédés, au moyen desquels on est parvenu à rétablir les peintures du château de Versailles, qui étaient dans un état de dégradation extrême.

Boissier, André-Claude, peintre d'histoire, né à Nantes, en 1760.

Bonnemaison, peintre de portraits et lithographe ; figura aux expositions de 1800 et de 1806.

Boquet, Simon-Louis, sculpteur, exposa, en 1800 : *Un gladiateur* ; en 1804, le *Sommeil de l'Innocence*, et un groupe en plâtre, les *Fraudes de l'Amour*.

Boquet, Pierre-Jean, peintre de paysages, élève de Leprince. Exposa, en 1800, des *Femmes se disposant à entrer dans l'eau* ; en 1801, deux vues de la Franche-Comté ; en 1804, deux vues des environs d'Avignon

Bordes, Joseph, né à Toulon, en 1773 ; élève d'Isabey. Lithographia les portraits de Greuze et de Talma.

Bouchet, Louis-André-Gabriel, peintre d'histoire, élève de David, pensionnaire de l'école des Beaux-Arts, à Rome. Exposa en 1800, un *Spartiate donnant des armes à son fils* ; en 1804, un *Soldat romain blessé*. Obtint le grand prix de peinture, en 1797.

Bouillon, Pierre, élève de Monsiau, peintre d'histoire. Exposa, en 1797, *Jésus-Christ ressuscitant le fils de la veuve de Naïm*.

Boulier (Mlle), peintre d'histoire et de portraits. Exposa, en 1802, *Herminie écrivant le nom de Tancrède sur l'écorce des arbres*.

Bonnieu, Michel-Henri, né à Marseille, en 1740 ; mourut en 1814. Exposa successivement, aux salons, la *Naissance de Henri IV* ; le *Retour de la bataille d'Ivry* ; le *Supplice d'une Vestale* ; le *Déluge* ; l'*Amour conduisant la Folie*. Il fut, pendant vingt ans, professeur de dessin à l'école des ponts et chaussées.

Bourdon, Pierre-Michel, né à Paris, en 1778 ; élève de Regnault. Exposa, en 1806, *Héloïse et Abélard* au *Paraclet.*

Bourgeois, Florent, né à Guiscard (Oise), en 1767. Élève de David ; peintre de paysages. Ses tableaux se trouvent presque tous, en Allemagne et en Russie. On lui doit les deux premiers panoramas, qui ont été vus à Paris. Ses lithographies forment une collection de quatre-vingts vues de France.

Bouvet, Claude, sculpteur, né à Paris, en 1755 ; élève de Boizot. Exposa, en 1800, le *Général Bonaparte conduisant un char* ; en bas-relief, la *Victoire couronne Bonaparte.*

Le Breton, né à Bonchamp, près Laval (Mayenne), en 1761. Élève de Vincent et de David. Fut professeur de dessin et de perspective, à l'institution des sourds-muets.

Bridan, Charles, né à Ruvière, en Bourgogne, en 1730 ; mort en 1805. En 1753, obtint le grand prix de sculpture. Auteur de deux groupes, placés dans la cathédrale de Chartres, le *Martyre de Saint-Barthélemy* et l'*Assomption*. En 1772, entra à l'Académie.

Bridan, Pierre, fils du précédent ; obtint en 1789, le deuxième prix, et en 1791, le premier prix de sculpture. Auteur de l'*Immortalité*, placée en 1800, aux Invalides.

Brocas, Charles, peintre d'histoire et de portraits, né à Toulouse en 1774, élève de Regnault. Exposa, en 1802, *Ulysse et Ajax venant fléchir la colère d'Achille ;* en 1804, *Enée emportant son père Anchise* et la *Mort de Phocion.*

Brossard de Beaulieu (Mlle), née à La Rochelle, en 1760, élève de Greuze. Dirigea les premiers pas de Charles Dupaty, le statuaire.

Brun, Nicolas-Antoine, peintre de genre et de portraits, né à Beauvais (Oise). Exposa, en 1800, le *Portrait d'un jeune homme tenant une lettre.*

Bugnet, Henri, né à Fresne (Seine-et-Marne), en 1761, Fut élève de David.

Callamard, sculpteur, mourut en 1821 ; obtint le pre-

mier grand prix en 1797. Auteur de la statue de *l'Innocence réchauffant le serpent.*

Callet, Antoine, peintre d'histoire, né en 1741. Exposa, en 1800, la *France sauvée*, tableau allégorique du 10 Brumaire, an VIII ; en 1801, *Marengo ;* en 1804, *l'Entrée du Premier Consul à Lyon.*

Capet (Mlle), peintre de portraits en miniature, et au pastel. On a d'elle, le *Portrait* de Mlle Mars, et celui de Houdon.

Castellan, Antonin, peintre de paysages, né à Montpellier en 1772. Exposa, en 1800, une *Vue d'Athènes*, et de ses principaux monuments.

Cazin, Jean, peintre de paysages. Exposa, en 1800, une *Vue d'une partie de l'église des Bernardins*, de Paris.

Chataignier, Alexis, graveur et dessinateur, né à Nantes, en 1772.

Vve Chaudet, quantité de petits tableaux, touchant les enfants et les jeunes filles principalement.

Chauvin, peintre de paysages, élève de Valenciennes. Exposa, en 1801, des *Bergers effrayés à la vue d'un serpent qu'un chien découvre* ; en 1802, les *Cascades de Tivoli.*

Cicéri, Pierre, peintre décorateur, né à Saint-Cloud, en 1782.

Clavareau, Nicolas, architecte, né à Paris, en 1757. On lui doit la façade de l'ancien Hôtel-Dieu de Paris, et l'école de clinique, de la rue des Saints-Pères.

Clérisseau, architecte et peintre (1721-1820), auteur des *Antiquités de France.*

Clocher, Pierre, architecte, né à Bordeaux, en 1774 ; élève de David. Obtint deux prix; un, en 1801 ; un autre en 1809 au concours ouvert, pour la distribution du terrain du château Trompette, à Bordeaux.

Cochet, Claude, architecte et dessinateur ; né à Lyon, en 1761 ; obtint, en l'an VIII, un prix pour une esquisse de colonnes départementales et colonnes nationales. En 1800, fut chargé de transformer la vieille église des Jésuites, à Lyon, en une salle de séances, pour l'assemblée des États cisalpins.

Coupin de la Couprie, peintre d'histoire, né à Sèvres, en 1773.

Crépin, peintre de marines, élève de Regnault et de Hubert-Robert. Figura à toutes les expositions, depuis 1798. Exposa, en 1800, un tableau représentant la corvette la *Bayonnaise*, prenant, à l'abordage, la frégate anglaise *l'Embuscade*.

Crucy, Mathurin, né à Nantes, en 1750. Architecte, construisit le grand théâtre de Nantes, en 1786.

Dabos, Laurent, peintre d'histoire, né à Toulouse, en 1762. Auteur du tableau représentant *Louis XVI, écrivant son testament*, fait au Temple, pendant sa captivité; et *Louis XVII* d'après nature. En 1800, exposa *l'Infortune*, une *Marchande de poissons*; en 1802, la *Promenade interrompue*; en 1804, *la Crainte de la saignée*.

Damesme, Louis, architecte, né à Magny, en 1757; a bâti le théâtre de la Société olympique de Paris, rue Chantereine; ouvrage dont l'empereur Alexandre demanda les plans à l'auteur, en lui envoyant une marque de sa munificence.

Danloux, Pierre, né à Paris, en 1745. Auteur du portrait de Jacques Delille, et du *Supplice d'une Vestale*, exposé en 1802.

Dardel, Robert, sculpteur, né à Paris, en 1749. Obtint, en 1802, un prix d'encouragement, à l'exposition des projets d'un monument pour la paix d'Amiens.

Daudet, Robert, né à Lyon, en 1737; mort en 1824; a laissé une œuvre de quatre-vingt-deux planches gravées.

David, François, graveur, élève de Lebas; a publié un grand nombre de figures, en forme de livres, et les antiquités d'Herculanum, en douze volumes, de 1780 à 1803.

Davin (Mme), peintre en miniature; fit, en 1801, le portrait de Suvée, directeur de l'école des Beaux-Arts, à Rome, et un grand nombre de portraits.

Debrot, François, architecte, né à Paris, en 1777; élève de Percier et de Fontaine.

Delaplace, Jacques, né à Vernon (Eure), en 1767; peintre de portraits en miniature; fit celui de Mme Che-

vigny, danseuse de l'Opéra, dans le rôle de Psyché ; celui de Mlle Chameroy, gravé par Noël Lemire ; puis une aquarelle représentant Fanchon, la vielleuse gravée par Scheuker.

Delescluze, Étienne, peintre d'histoire, élève de David ; fit, en 1808, la *Mort d'Astyanax.*

Delépine, Pierre, architecte, né à Paris, en 1756 ; fils, petit-fils, arrière-petit-fils d'architectes. Auteur des hôtels bâtis dans la rue de Rivoli, et de la restauration de l'église Saint-Roch.

Deseine, sculpteur, né à Paris, en 1750. Fit, en 1800, le buste, en marbre, de Wenckelmann ; ensuite Brutus, Héloïse et Abélard, pour le musée des monuments français. En 1804, le cardinal de Belloy ; puis Sicard, instituteur des sourds-muets ; en 1806, le buste de Pie VII, et celui de Clément de Ris, le sénateur. Avait obtenu le grand prix de sculpture en 1780. Était le statuaire du prince de Condé.

Desfossez (vicomte), ancien capitaine de cavalerie, puis peintre en miniature. Né dans l'Oise, en 1764. Pendant la captivité de la duchesse d'Angoulême, au Temple, fut chargé par elle de faire le portrait de Louis XVI, de la reine, du dauphin, qui furent placés dans une boîte à triple fond.

Dessoyers, Jean, peintre d'histoire, de paysages et de portraits, né à Versailles, en 1776. Auteur de tableaux déposés dans les églises de Bretagne et de Vendée.

Dessoyers, Pierre, graveur en médailles, élève de Giraud, statuaire.

Dessoyers, Auguste, graveur, né à Paris, en 1779 ; élève de Lethière. On connaît, de lui, *L'Espérance soutient l'homme jusqu'au tombeau ; Jefferson, président des États-Unis*, exposé en 1801 ; *Dédale et Icare*, en 1802.

Désoria, élève de Restout, peintre d'histoire. Auteur des *Adieux de Coriolan à sa famille.*

Desprez, Louis, peintre et architecte, né à Lyon, en 1740 ; passa en Suède une grande partie de sa vie.

Devosge, peintre d'histoire, fondateur de l'école de

peinture de Dijon, né à Gray en 1732 ; auteur d'un grand nombre de tableaux, et enfin, en 1804, du tableau représentant *Dieu reprochant à Adam et à Ève leur désobéissance et les chassant du Paradis.*

Devouge, peintre d'histoire, né à Paris, en 1770 ; élève de Regnault, de David et de Demarne ; séjourna plusieurs années en Russie, où il composa plusieurs tableaux d'histoire, acquis par le prince Nariskine.

Dorotte, architecte, né à Paris, en 1757 ; auteur du château d'Aligre, près Paris.

Drolling, Martin, né à Oberbergheim (Haut Rhin), en 1752 ; peintre de genre, élève d'un peintre très obscur, de Schelestadt ; genre d'intérieur. On a de lui, en 1799, *Maison à vendre* ; en 1800, *Musicien ambulant*, puis une *Jeune femme faisant sécher des plantes* ; en 1802, *Dieu vous assiste* ; en 1804, l'*Écouteuse aux portes.*

Droz, graveur de médailles, né à Chaux-de-Fonds, en 1746 ; fut directeur de la Monnaie, jusqu'en 1814

Ducis, Louis, peintre d'histoire, né à Paris, en 1773 ; auteur, en 1804, d'un *Tableau de famille* ; de *Héro et de Léandre*, d'*Orphée et Eurydice*, acquis par le prince de Mecklembourg.

Ducq, peintre d'histoire et de portraits ; élève de Suvée ; exposa, en 1801 et 1802, des tableaux de famille et des portraits.

Dufourny, Léon, architecte, né en 1760. Séjourna quinze ans, en Italie et en Sicile ; et pendant ce séjour composa la collection, en petit, des monuments célèbres, destinés à l'enseignement de l'architecture ; collection achetée par le gouvernement.

Dumarest, graveur de médailles, né en 1750. Auteur de la médaille, représentant J.-J. Rousseau, qui obtint le prix du concours ; composa ensuite deux médailles de Poussin et du conservatoire de musique, d'après un modèle de Lemot ; puis une médaille, en commémoration de la paix d'Amiens. Avait entrepris la collection des médailles représentant les grands hommes de France. Furent seules achevées, celles de Rousseau et de Voltaire.

Dumont, François, peintre en miniature et à l'huile ; né à Lunéville en 1751 ; fit, en 1800, la miniature de *Duvivier*, graveur ; en 1801, celle de *Daru* ; en 1804, une *Hébé* ; en 1806, *Bonaparte*.

Dumont, le jeune, frère du précédent ; en 1806, *Une petite fille jouant avec une chatte*.

Dumont, Jacques, statuaire, né à Paris en 1761 ; élève de Pajou, fut pensionnaire à l'académie de Rome. Composa un buste en marbre du général *Marceau*, pour la salle des Maréchaux aux Tuileries ; obtint, en 1788, le premier grand prix de sculpture. Exposa, en 1801, la statue de la *Liberté* ; puis des camées représentant *Bonaparte*, *Périclès*, *Aspasie* ; puis *Julie, fille d'Auguste*.

Dunouy, peintre de paysages, né à Paris, en 1757 ; exposa, en 1800, plusieurs études d'après nature, prises à Hyères ; en 1801, les *Restes de la campagne de Cicéron*, près l'*Isola di sora* ; en 1804, une *Vue du parc et du château de Saint-Cloud*.

Duqueylar, Paul, peintre d'histoire et de paysages ; né à Digne, en 1771. On a, de lui, en 1800, *Ossian chantant l'hymen funèbre d'une jeune fille* ; en 1802, *Danaé, exposée sur les flots avec son fils* ; en 1804, à Rome, un *Bélisaire*, un *Minos jugeant les ombres*. Kotzebue a fait la description de ces deux tableaux, dans ses « Souvenirs d'Italie ».

Duret, sculpteur. On a de lui, en 1800, la *Figure du Temps assis*, tenant un bouclier sur lequel se trouvait une allégorie ; ensuite une *Tête de vieillard*, des trophées d'armes, des esquisses.

Duval, Eustache, peintre de genre et de paysages ; à partir de 1800, exposa des paysages et des animaux ; ensuite quelques portraits.

Epinat, Fleury, peintre de paysages, élève de David, qu'il accompagna à son second voyage à Rome ; séjourna quinze ans en Italie.

Espercieux, né à Marseille ; exposa, en 1802, une statue de la *Paix*, haute de 2 mètres ; fit ensuite le buste, grandeur nature, de *Redouté*, statuaire.

Fabre, François, peintre d'histoire, né à Montpellier, en 1766, élève de David ; obtint, en 1787, le grand prix de peinture ; resta en Italie jusqu'en 1826.

Fleury, Claude, peintre d'histoire et de portraits Exposa, en 1800, *l'Enlèvement d'Hélène, du temple de Diane* ; en 1802, un *Amour traçant un serment de fidélité sur le sable* ; un *Enfant jouant avec un chien* ; en 1804, *Thésée allant combattre le Minotaure.*

Forbin, Louis (comte de), élève de Boissieu et de David, né en 1779, à La Roque (Bouches-du-Rhône). Sa carrière d'artiste, commencée très jeune, se continua sous les drapeaux. Devint par la suite, directeur général des Musées.

Foucher, peintre de marines, né à Paris en 1761.

Foucou, sculpteur. On a, de lui, en 1801, une *Statue de Pierre Puget;* un buste, en marbre, du général *Dampierre*, pour la galerie des Consuls ; en 1804, une statue plâtre *d'Eustache Lesueur.*

Gabriel, Georges, né à Paris, en 1775, élève de Regnault ; auteur de nombreux dessins, pour le grand ouvrage de l'institut d'Egypte.

Galle, André, graveur de médailles, né à Saint-Etienne, en 1763. Auteur d'un grand nombre de médailles destinées à perpétuer le souvenir de grands événements.

Garnerey, peintre de genre et de portraits ; né à Paris en 1755. Exposa ses tableaux, à partir de 1800; ils étaient peints dans le genre flamand.

Garnier, peintre de genre et de portraits ; né à Paris en 1759. On a de lui, *Diogène demandant l'aumône à une statue;* ensuite, en 1800, la *Famille de Priam ;* la *Charité romaine*, en 1801 ; un *Jeune enfant présentant des grains à des oiseaux*, en 1802 ; des *Nymphes qui se reposent*, en 1804.

Gatteaux, graveur de médailles, né à Paris en 1751. Auteur de nombreuses médailles de grands hommes, *Maurepas*, d'*Alembert*, *Lalande*, *Haydn*, les *Trois consuls*. Il eut un fils, sculpteur, et comme lui aussi, graveur de médailles.

[illegible], architecte, né à Choisy-le-Roi, en 1766.

[illegible] Saint-Germain, peintre, né à Paris, en 1754. Auteur [illegible] du roi de Pologne. On a de lui un [illegible] de paysages d'Auvergne.

[illegible], Claude, peintre d'histoire et de portraits. On a de lui, en 1800, *Pyrame et Thisbé* ; en 1801, plusieurs portraits ; en 1802, un tableau inspiré d'Atala, de *Chateaubriand*.

[illegible], né à [illegible], peintre et dessinateur de marines. On a, de lui, en 1800, une vue du *Château de Saint-Ange*, au moment où les *Français l'occupaient* ; en 1801, une [illegible] de Naples.

[illegible], peintre de fresques, né à Aix en 1739. S'était fixé en Italie ; revint à Paris, en 1771 ; peignit les fresques de l'école de médecine ; et à l'école militaire, au [illegible] des deux pavillons méridionaux, la *Figure du* [illegible], et du *Génie des sciences militaires, avec leurs attributs*.

[illegible], graveur en taille douce, né à Neufchâtel, [illegible] 1764.

[illegible] (comte de), peintre d'histoire et de paysages, né à Paris, en 1767.

Goblain, dessinateur d'architecture pittoresque, né à Paris, en 1779. Auteur d'une grande partie des dessins pour les voyages pittoresques de la France ; trois cent [illegible] gravées par Schroeder.

Godde, architecte, né à Breteuil (Oise), en 1781.

Godefroy Adrien, né à Paris, en 1777, graveur en taille douce.

Gois, Etienne, sculpteur, statuaire, né à Paris, en 1731 ; obtint, en 1759, le grand prix de sculpture ; en 1770, entra à l'Académie ; en 1801, exposa la statue marbre du chancelier de l'*Hôpital*, pour le palais des Tuileries.

Gois, Edmé, fils du précédent, né à Paris, en 1765. Obtint le grand prix de sculpture. Exposa le groupe des [illegible] en 1800 ; en 1801, le buste en marbre de *Gustave-Adolphe*, pour la galerie des Consuls ; en 1802, une *Jeanne d'Arc*, en bronze pour la grande place d'Or-

léans; en 1804, le *Général Desaix*, pour le palais du Sénat. Aux salons de 1800 et de 1802, réunit le maximum des récompenses.

Goulet, Nicolas, architecte, né à Paris en 1745; auteur d'un grand nombre d'hôtels et de maisons particulières.

Grandin, Jacques, peintre d'histoire. Exposa, en 1802, un tableau représentant des bergers, qui se disputent le prix de chant, et qui ont pris, pour juge, une jeune fille.

Guérin Jean, peintre en miniature; composa de nombreux portraits.

Guichard, sculpteur, exposa, en 1802, plusieurs bustes, d'après nature.

Guillemard, Sophie, née à Paris, en 1780. On a d'elle, en 1801, un tableau de famille et des portraits; en 1803, un représentant *Alcibiade et Glycérion*; en 1804, *Zalucca, femme de Putiphar, venant en secret, visiter Joseph dans sa prison.*

Guillon, statuaire, sans maître, né à Paris, en 1764.

Hennequin, peintre d'histoire, né à Lyon, en 1763, élève de David; remporta le premier prix de peinture; subit la persécution des révolutions. On a, de lui, *Oreste poursuivi par les Furies.*

Hersent, Louis, élève de Regnault; né à Paris en 1777, exposa en 1804, un *Achille livrant Briséis aux hérauts d'Agamemnon*; en 1806, *Atala s'empoisonnant dans les bras de Chactas.*

Heurtier, architecte, né à Paris, en 1739; obtint le grand prix en 1764. Auteur du théâtre Favart.

Hue, peintre de paysages et de marines; produisit, en 1800, une *Vue de la ville et du port de Granville assiégé par les Vendéens*; en 1801, *Des femmes qui se baignent*; en 1802, un paysage avec figures et animaux; en 1804, une *Vue de la campagne de la Grèce.*

Huet, Nicolas, né à Paris, en 1770; peintre d'histoire naturelle.

Hurtaut, architecte, né à Huningue, en 1765; auteur de la reconstruction de la galerie de Diane, au palais de Fontainebleau.

Ingouf, né à Paris, en 1747 ; élève de Flipart, graveur.

Jaquotot (Mme), née à Paris, en 1778, peintre sur porcelaine; auteur de dessins pour la manufacture de Sèvres ; d'un service de dessert, donné à l'empereur Alexandre, par Napoléon, après Tilsitt.

Jousselin, Michel, né à Versailles, en 1758 ; peintre de paysages.

Labadye, architecte, né à Paris, en 1777. Remporta, en 1802, le prix départemental. Son projet d'arc de triomphe, exposé en 1803, remporta le prix au concours ouvert, pour célébrer la paix d'Amiens.

Laffitte, peintre d'histoire et de portraits ; ancien pensionnaire de l'école de Rome, élève de Regnault.

Lafond, Charles, peintre d'histoire et de portraits, né à Paris, en 1774 ; élève de Regnault. On a, de lui, en 1800, le *Supplice de Sextus Lucinius*; en 1801, plusieurs portraits ; en 1802, la *Mort d'Annibal.*

Lafontaine, peintre d'architecture ; auteur du premier panorama de Paris.

Laneuville, peintre de portraits à l'huile. Exposa, en 1801 et 1804, les portraits de *La Bussière*, de *Chaptal*, de *Fontaine.*

Lange, statuaire, né à Toulouse. Produisit, en 1801, un buste de Colbert, pour la galerie des Consuls.

Laurent, peintre d'histoire, né à Epinal. Exposa, en 1800, plusieurs portraits ; en 1804, un *Amour endormi au fond d'une coupe de cristal.*

Le Barbier, aîné, peintre d'histoire. Exposa, en 1801, le *Premier homme et la première femme* ; puis, *Hélène et Pâris.*

Topino-Lebrun, qui fut condamné à mort, pour sa participation à un complot, contre Bonaparte ; né à Marseille. On a de lui, la *Mort de Caius Gracchus*, achetée par le gouvernement et envoyée au musée de Marseille.

Lebrun, Louis, polytechnicien, architecte.

Le Carpentier, Benjamin, paysagiste ; figura aux expositions de 1800, 1801, 1802.

Lecomte, Félix, sculpteur, né à Paris, en 1737 ; élève de Falconet ; obtint le grand prix, en 1764.

Ledoux, Claude, architecte, né à Dormans (Marne), en 1736. Obtint le grand prix ; auteur d'un grand nombre de châteaux et de pavillons, aux barrières de Paris.

Ledru, Hilaire, peintre de genre et de portraits, né à Opi dans le Pas-de-Calais, en 1774. N'eut pas de maître.

Legrand, architecte, né à Paris, en 1743 ; auteur de l'ancienne salle du théâtre Feydeau ; de la halle au blé ; de la halle au drap ; de l'hôtel Marbeuf ; de la restauration de la fontaine des Innocents.

Leguay, peintre à la manufacture de porcelaines de Sèvres, né à Sèvres, en 1762. Les dessins de Boucher et de Van Loo lui servirent de modèles ; fit, en 1796, le portrait du prince de Condé. Après la Révolution, dirigea la manufacture de porcelaines de Dihl, et y créa un nouveau système de couleurs. Eut de grands succès dans la peinture sur verre, que, depuis longtemps, on regardait comme perdue.

Baron Lejeune, ancien aide de camp du général Berthier, né à Strasbourg, en 1775 ; élève de Valenciennes.

Antoine Sauvage, dit Lemire, né à Lunéville, en 1773 ; peintre d'histoire, élève de Regnault.

Lenoir, Nicolas, architecte, né à Paris, en 1726 ; élève de Blondel. Obtint le grand prix, en 1761 ; fit construire le théâtre de la Porte Saint-Martin, où se tint provisoirement l'Opéra. Il fut terminé en cinquante-six jours ; puis, le théâtre de la Cité en 1790, qui devint le Prado.

Leroy, Jean, architecte, né à Paris, en 1768, fils du célèbre horloger ; séjourna, en Grèce, durant plusieurs années. Il publia les ruines des plus beaux monuments de la Grèce ; il mourut en 1803.

Lesueur, Jacques, statuaire, né à Paris, en 1759, membre de l'Institut en 1800 ; avait remporté le grand prix en 1780. Auteur du bas-relief, pour le tombeau de Mme Joly du Théâtre-Français.

Lethière, Guillaume-Guillon, né à la Guadeloupe, en 1760 ; peintre d'histoire ; en 1786, remporta le grand prix

de peinture ; élève de Doyen. On a de lui, en 1801, *Junius Brutus faisant exécuter ses fils* ; devint, en 1811, directeur de l'Académie de France, à Rome.

Lorta, sculpteur, élève de Bridan. On eut, de lui, en 1800, un *Hercule au repos, tenant dans la main les pommes conquises au jardin des Hespérides ;* un buste en plâtre *d'Helvétius ;* un buste de *Caton*, en marbre, pour la galerie des Consuls.

Malbeste, graveur, né à Paris, en 1763 ; grava *Isabey* et *Rembrandt.*

Mallet, peintre d'histoire et de genre, né en 1759, à Grasse (Var) ; produisit, en 1800, un *Antiquaire.*

Mandar, architecte, né en Seine-et-Oise, en 1757 ; élève de Fleuret, professeur de fortifications à l'ancienne école militaire ; bâtit vingt maisons, dans la rue qui porte son nom; auteur des fortifications de l'île d'Aix et de Boulogne.

Marin, statuaire, né à Paris, en 1749, obtint le premier grand prix de sculpture, en l'an X ; auteur du tombeau de Mme de Beaumont, à Rome, que fit élever Chateaubriand.

Marlet, peintre d'histoire et de genre, né à Autun, en 1771, élève de Regnault. En 1804, produisit l'*Enlèvement de Briséis.*

Masquelier, graveur, né à Cisoing (Nord), en 1741, élève de Lebas. Reproduisit en 1800, la *Bataille de Millésimo*, celle de *Mondovi*, et l'*Entrée des Français dans Milan*, d'après Vernet.

Masquelier, dit le jeune, graveur, parent du précédent, né à Lille en 1760.

Massard, Jean, graveur, né à Belesme, dans le Perche, en 1740 ; eut un fils, graveur également. Reproduisit, d'après Chaudet, le tableau représentant *Joas sauvé du Massacre*, par Josabeth ; d'après Gérard, *Amurat ordonnant à un esclave de lui apporter la tête de Bajazet ;* d'après Landon, le *Pardon ;* puis en 1802, les *Cinq saints*, d'après Raphaël.

Masson, François, statuaire, né en Normandie, en 1745,

élève de Coustou ; auteur des bustes de *Caffarelli du Falga* et de *Kléber*, pour la galerie des Consuls.

Ménageot, né à Londres de parents français, en 1744 ; élève de Vien ; eut, en 1766, le grand prix de peinture, Auteur du tableau représentant l'*Étude qui arrête le Temps*, souvent reproduit par la gravure ; devint directeur de l'Académie de Rome, en 1787.

Ménager, architecte, né à Paris, en 1783. Obtint le grand prix en 1800. Le projet d'école des Beaux-Arts, sur lequel le prix lui fut décerné a été reproduit par la gravure. On lui doit l'érection du piédestal de la statue de Louis XIII et des quatre fontaines de la place Royale.

Menjaud, Alexis, obtint en 1802, le grand prix de peinture. On a de lui, *Crisias, roi de Samos, en prison, avec ses enfants, sont dans l'attente de la mort.*

Meynier, Charles, né à Paris, en 1768; élève de Vincent. Produisit, en 1800, la *Muse Polymnie et la muse Erato ;* ensuite les *Adieux de Télémaque à Eucharis.*

Millin, paysagiste, né à Paris, en 1764 ; élève de Hue et de Valenciennes. On a, de lui, en 1801, les *Grottes de Gèdres*, et une *Vue des Cascades de l'Adour, à Tramessaignes, près Bagnères.*

Moisy, graveur d'architecture, né à Paris, en 1763.

Mongez (Mme), née à Paris, en 1776 ; élève de David. Composa en 1802, la *Mort d'Astyanax;* en 1804, *Alexandre pleurant la mort de la femme de Darius.*

Monjin, peintre de genre et de paysages, né à Paris. Produisit en 1800, une *Marche d'artillerie traversant un gué;* en 1801, un sujet tiré de Robinson Crusoë ; en 1802, le *Duel.*

Monsiau, peintre d'histoire. Composa, en 1800, *Adonis partant pour la chasse ;* en 1802, *Molière lisant le Tartufe chez Ninon de Lenclos;* en 1804, la *Mort de Raphaël.*

De Montabert, né à Troyes, en 1773 ; élève de David, peintre d'histoire et de portraits. Composa, en 1802, un tableau représentant Jupiter ; en 1804, *Stratonice et Antiochus.*

Moreau, Louis, dit l'aîné, fort connu par ses peintures

à la gouache. On a de lui, en 1801, un paysage; en 1804, une vue prise dans le parc de Saint-Cloud.

Morel, graveur, reproduisit en 1800, le *Bélisaire de David* ; en 1804, le *Concert*, d'après le Dominiquin.

Mortelèque, peintre, inventeur d'un procédé pour peindre sur la lave d'Auvergne.

Mouchet, né à Gray (Haute-Saône), élève de Greuze. En 1776, remporta le grand prix de peinture.

Naigeon, Jean, né à Beaune (Côte-d'Or) en 1759. Exposa, en 1801, plusieurs portraits.

Niquet, aîné, graveur. Composa, en 1804, plusieurs gravures, qui firent partie, jadis, de la galerie du musée Napoléon.

Noel, peintre de marines, élève de Vernet. Exposa en 1800, plusieurs marines ; en 1801, l'esquisse du combat de la *Bayonnaise*, corvette française, contre l'*Embuscade*, frégate anglaise.

Normand, Charles, architecte, dessinateur et graveur, né à Goyencourt, dans la Somme, en 1764. Exposa, en 1800, le modèle d'une colonne départementale, projetée pour Melun.

Norry, Charles, architecte, né à Bercy, en 1746. Fut attaché à la commission de l'expédition d'Égypte.

Odevaère, né à Bruges, en 1778 ; vint à Paris, sous les auspices de son compatriote, le peintre Suvée ; fut élève de David, et, en 1804, obtint le grand prix de peinture.

Parant, peintre d'histoire, de genre et de portraits, né à Mer, dans l'Indre. Exposa, de 1800 à 1827, un grand nombre de portraits et de sujets, peints sur pierre, imitant la sardoine, l'agathe, la cornaline, le jaspe vert. En 1802, l'*Enlèvement de Proserpine par Pluton*.

Patte, Pierre, né à Paris, en 1723 ; architecte, attaché au duc des Deux-Ponts. Le plus important de ses travaux à Paris fut l'hôtel de Charost.

Pan de Saint-Martin, peintre de paysages. Composa en 1800, une vue prise dans le parc de Saint-Cloud.

Pellier, peintre d'histoire et de portraits. On a de lui,

en 1800, le *Portrait d'un enfant ;* en 1804, *Calypso recevant dans son île Télémaque et Mentor.*

Penchaud, Michel, né à Poitiers, en 1775, architecte, élève de Percier.

Péron, né à Paris, en 1776, élève de David. On a de lui, en 1802, un *Effet de lune ; Berger pleurant sur la tombe de son ami.*

Perrin, peintre d'histoire, né à Paris, en 1754 ; élève de Doyen. Composa en 1801, un tableau représentant *Phaon, transformé en jeune homme par Vénus ;* ensuite *Socrate surprenant Alcibiade, dans les bras de la Volupté ;* en 1802, *Cyrus condamné à périr par ordre d'Astyages, troisième roi des Mèdes ;* en 1804, l'*Assomption de la Vierge.*

Petit-Radel, architecte, né à Paris, en 1740. Composa, en 1800, la *Vue intérieure d'un temple égyptien*, et la *Vue d'une galerie précédant une naumachie.*

Petitot, statuaire, né à Langres. On a, de lui, en 1800, *Un tombeau en marbre sur lequel une mère pleure son fils* ; en 1801, un *Buste d'Eugène de Beauharnais*, pour la galerie des Consuls ; en 1802, la *Concorde*, qui obtint un prix d'encouragement.

Peyron, peintre d'histoire, né à Aix, en 1744, élève de Lagrenée ; obtint le grand prix en 1773. Composa, en 1800, la *Séduction* (dessin) ; en 1804, *Paul-Émile, vainqueur de Persée.*

Peytavin, aîné, de Chambéry, élève de David. Produisit, en 1800, une *Phryné, accusée d'un crime capital* ; en 1801, le *Supplice d'une Vestale* ; en 1802, les *Sept Athéniennes livrées au Minotaure.*

Phelippeaux, graveur au pointillé, né à Bordeaux, en 1767 ; auteur des planches gravées, faisant partie des ouvrages de MM. Redouté, Duffard, Jeaume et Saint-Hilaire.

Philippine, né à Sèvres, en 1771 ; peintre de fleurs à la manufacture de Sèvres, de fruits et de coquillages.

Poyet, Bernard, architecte, né à Dijon, en 1742. Il sut transporter et ajuster, au milieu des marchés des Innocents, la fontaine de Jean Goujon, qui a changé son nom

contre celui de la place qu'elle occupe. C'est à lui qu'on doit la démolition de toutes les maisons, construites sur les ponts.

Prévost, Pierre, peintre de panoramas et de paysages ; né à Montigny, (Eure-et-Loir), en 1766 ; figura aux expositions depuis 1800. C'est lui qui introduisit, en France, le genre de peinture des panoramas.

Redouté, Pierre-Joseph, peintre de fleurs, né à Saint-Hubert, en 1759. Composa, en 1804, un tableau de fleurs à l'aquarelle, pour l'impératrice Joséphine. On évalue à six mille le nombre des vélins qu'il a peints, pour le muséum d'histoire naturelle.

Renard, architecte, né à Paris, en 1744; obtint le grand prix, en 1773. Il fut l'auteur du plafond à jour, pour le salon d'exposition au Louvre et de la restauration du château de Valençay.

Renou, Antonin, né à Paris, en 1731. En 1760, partit pour la Pologne, où il passa plusieurs années. Il peignit le plafond de la galerie d'Apollon ; celui de l'hôtel des Monnaies ; celui du théâtre Favard.

Ribault, graveur, né à Paris, en 1767. On a, de lui, en 1806, le portrait de *Bernardin de Saint-Pierre.*

Ricard, Fleury, peintre d'intérieur, né à Lyon; fut élève de David. En 1801, composa une *Sainte Blandine.*

Riesener, peintre de portraits, élève de David. De 1801 à 1807, composa une quantité de portraits, parmi lesquels *Eugène de Beauharnais* et le *Général Ordener.*

Roguier, sculpteur, né à Besançon, en 1758, fut élève de Boizot ; puis attaché à la manufacture de Sèvres, pour la confection des modèles de figures et de groupes.

Rohault de Fleury, architecte, né à Paris, en 1777.

Sweebach (dit Fontaine), peintre de bataille et de genre. Composa, en 1800, un *Quartier de vivandiers sur les derrières d'un camp ;* en 1801, l'*Attaque d'un bois retranché, et une chasse;* en 1802, la *Bataille de Marengo,* la *Bataille de Zurich,* et l'*Esquisse de la bataille du Mont-Thabor.*

Tardieu, fils et petit-fils de graveur, peintre d'histoire,

né à Paris, en 1765. Auteur d'un grand nombre de tableaux, la plupart commandés ou acquis par le gouvernement, et qui ont trouvé place dans les galeries du Luxembourg, de Versailles, de Saint-Cloud, de Fontainebleau, de Compiègne ; dans les musées de Rouen, de Besançon ; dans les cathédrales de Rouen, Nîmes et Lons-le-Saulnier.

Thévenin, peintre d'histoire ; composa, en 1800, la *Prise de Gaëte par le général Rey* ; en 1804, le *Général Duchesne marchant sur un corps d'Autrichiens.*

Thibaut, architecte, né en 1757, à Montérender (Haute-Marne) ; eut le grand prix d'architecture, et devint l'architecte des palais de Neuilly, de la Malmaison, de l'Élysée ; puis architecte du roi de Hollande, Louis Bonaparte.

Thierry, architecte, né à Paris, en 1750. Outre les plans qu'il présenta, à différents concours d'architecture, et ceux qui lui furent demandés par le gouvernement, et qui ont été exposés, tel que celui qui fixait l'emploi du terrain compris entre la rue Saint-Honoré et les Tuileries, terrain occupé alors par des couvents, il exposa, en 1806, un projet d'embellissement de Paris, du côté de l'est.

Vafflard, peintre d'histoire, né à Paris, en 1777 ; élève de Regnault. Exposa, en 1800, *Artémise et Mirza* ; en 1802, la *Mort de Jocaste* ; en 1804, la *Mort d'Œdipe*, *Yung et sa fille.*

De Varenne, né à Paris, en 1763 ; peintre de paysage, élève de Joseph Vernet. Composa l'*Incendie de Moscou*, qui fut acheté par le czar Alexandre ; l'*Entrée de l'empereur Alexandre à Varsovie*, acheté par le gouvernement polonais.

Vauthier, peintre d'histoire, né à Paris, en 1774, élève de Regnault ; obtint le grand prix, en 1801.

Vauzelle, né à Angerville (Seine-et-Oise), en 1776 ; élève de Hubert-Robert ; exposa, en 1802, une *Vue du château de Guillon*, en Normandie.

Verly, François, né à Lille, en 1760, architecte, obtint le deuxième grand prix, en 1784. Pendant le Consulat et

l'Empire, fut chargé des travaux de la ville d'Anvers; des manufactures d'Amsterdam et de Bruxelles. Il bâtit le Palais de justice de cette dernière ville ; la cathédrale d'Arras; la belle serre du prince d'Orange et plusieurs maisons de campagne.

Véron, dit Bellecourt, né à Paris, en 1778; peintre d'histoire.

Vignon (Barthélemy), architecte, né à Lyon, en 1762. Parmi un grand nombre de projets, composés par cet artiste, et qui ont été gravés, citons celui des tribunaux de paix, qui lui valut un prix, en 1793, et un autre prix, en 1800, après l'exécution modèle de ce projet; celui d'un monument, à la mémoire des soldats morts pour la patrie, et celui d'une colonne, élevée à la gloire de nos armées, projets qui remportèrent, en 1800, les deux prix, proposés par le gouvernement ; celui d'un monument à Mars, pacifère, en mémoire de nos triomphes, lequel obtint un prix, en 1801 ; celui d'un monument au général Désaix, mis au concours ; le plan d'une boucherie publique, présenté en 1802, au ministre de l'intérieur, imprimé depuis dans le muséum de London; enfin, un projet d'hôpital pour les aliénés, gravé dans les *Mémoires* du docteur Tenon. Vignon a dirigé, de concert avec M. Thibaut, les constructions intérieures du palais de l'Élysée, et du château de Neuilly, pour Mme Murat, reine de Naples ; il a composé encore, en société avec le même, les projets d'embellissement pour le château et le parc de la Malmaison. C'est, d'après ces projets, qu'ont été bâties la bergerie et la grande serre chaude. M. Vignon a exécuté aussi, pour Louis Bonaparte, alors roi de Hollande, la décoration intérieure de son palais à Paris, et celle du château et du parc de Saint-Leu.

Villers, Maximilien, architecte, élève de Percier, né à Saint-Martin-du-Parc (Eure); obtint, en 1794, le deuxième prix de 6000 francs, au concours national, pour un temple dédié à la Liberté. On lui doit la restauration et la composition des jardins du château de Mont-Huclé, près Longjumeau, où est mort le général Dessoles, qui en était

devenu propriétaire ; la restauration et la composition des jardins du château de Boudeville, près Dourdan ; le plan et la composition d'un parc, au château de Bruyères-le-Châtel, qu'il a restauré en partie ; les jardins et embellissements du château de Villeneuve, pour la duchesse d'Angoulême.

Vincent, architecte et compositeur de jardins, né à Paris, en 1776 ; inspecteur des bâtiments de l'Elysée-Bourbon, de la Malmaison et des bâtiments de la Couronne, à Compiègne.

Wailly (Léon de), peintre d'histoire naturelle et de portraits.

Wille, graveur en taille douce ; né à Kœnigsberg, en 1717. Mort à Paris en 1807.

TABLE DES MATIÈRES

Pages

PRÉFACE..... 1

LIVRE I

LES BEAUX-ARTS AVANT ET PENDANT LE CONSULAT

CHAPITRE PREMIER

LA PEINTURE

SOMMAIRE. — § 1. — David à Rome, enthousiaste des œuvres d'art découvertes dans les ruines de Pœstum et d'Herculanum. — Bonaparte le laisse régenter le monde des artistes; il y est absolu. — David, en son art, répondait aux idées de son temps; mais, avant lui, les artistes célèbres s'étaient également conformés aux mœurs et aux idées de leur époque: tels, les peintres Boucher et Fragonard, le pastelliste Latour, le statuaire Clodion. — Vien, précurseur de David. — Vien, directeur de l'académie de Rome, comme successeur de Natoire. — Il emmène, avec lui, David, lauréat du concours. — Refloraison du paganisme à Paris — Les erreurs de l'école de David. — Fête en l'honneur de Vien, en brumaire an IX ; le vieillard revient aux pastorales.... 1

SOMMAIRE. — § 2. Les peintres du XVIIIe siècle, encore existants sous le Consulat : Greuze, Fragonard, Doyen, Carle Vernet. — Caractéristique des œuvres de Greuze. — Elles s'appuient sur la sensibilité. — L'enthousiasme de Diderot pour ce peintre. — Greuze reconnaît que le style lui manque ; il part pour Rome, espérant s'y perfectionner. — Il y reste peu, rappelé à Paris par le souvenir de la jolie grisette qu'il avait quittée. — Il est vaniteux et de caractère faible. — Son portrait d'après les contemporains. — Il

Pages

épouse Mlle Babuti, la fille d'un libraire. — Son chef-d'œuvre : l'*Accordée de village*. — Pour se mettre à l'unisson de ses jeunes confrères, pendant la Révolution, il essaye de peindre des scènes de la Mythologie. Il échoue. — Le goût de l'époque ayant changé, il tombe dans la misère. — Secours qu'il implore du gouvernement consulaire. — Fragonard, estimé de David. — Son talent, « chaleur et originalité ». Il résume en son art les qualités des peintres de son siècle, Boucher, Chardin, Greuze. — Recommandation de Boucher, quand Fragonard, (dit Frago) part pour Rome, comme lauréat. — Son tableau *Callirhoë* lui ouvre les portes de l'Académie. — Son tableau, la *Fontaine d'amour*. Il travaillait vite et s'enrichissait ; mais la Révolution survenant, son genre ne plait plus, et comme Greuze, il tombe dans la misère..... 11

Sommaire. — § 3. — Peintres du XVIIIe siècle, qui vécurent sous le Consulat. — Bachelier. — Les deux Lagrenée. (La note de Diderot). — Doyen. — Casanova. — Hubert Robert. — (Note de Diderot). — Loutherbourg. — Demarne. — Huet. — Taunay. — Mme Vigée Lebrun. — Regnault. — Vincent..... 24

Sommaire. — § 4. — Carle Vernet, fils de Joseph Vernet, peintre de marines. — Sa jeunesse ; il montre un goût prononcé pour le dessin. — Il est spirituel. — Élève de Lépicié. — Prix de Rome. — En Italie, il prend goût à l'équitation ; il adore les chevaux et il en fait une étude approfondie. — Afin de peindre des chevaux dans son tableau d'admission à l'Académie, il choisit, comme sujet, le *Triomphe de Paul Émile à Rome*. — Sa sœur, Émilie Vernet, femme de l'architecte Chalgrin est exécutée, David se refusant à demander sa grâce à Robespierre. — Il aimait l'action ; on le rencontrait à tous les jeux du Champ de Mars : course de chevaux, course de chars, course à pied. — Sa faculté d'observation ; ne peut être classé en aucune école. — Sa liaison d'amitié avec Isabey, le miniaturiste. — Son tableau : la *Parade au Carrousel* ; analyse du tableau. — Sa mort en 1835..... 31

CHAPITRE II

LA SCULPTURE

Sommaire. — § 1. — L'évolution de la sculpture achevée au moment du Consulat ; elle se ressent de l'influence de Pigalle. — Pajou, en sculpture, comparé à Boucher, en peinture. — Houdon et Caffiéri, mis en parallèle ; le buste

Pages

de Molière par Houdon. — Falconnet. — Julien, élève de Coustou ; son énergie, son ardeur pour le succès ; sa statue de Galatée. — Clodion ; le mot *joli* appliqué à ses œuvres, petites statuettes qui représentent bien les mœurs de la fin du XVIIIe siècle. — Sa vie ; son amour de la solitude ; son groupe : une *Scène du Déluge*. 40

SOMMAIRE. — § 2. — Jean-Baptiste Giraud, statuaire riche, fait le voyage de Rome, pour rapporter à Paris, dans son hôtel de la place Vendôme, des moulages de l'antique, en nombre considérable. — Dejoux, descendant d'une illustre famille, alors déchue, sculpteur sur bois, prend le goût de la sculpture, en voyant dans un voyage à Marseille les œuvres de Puget ; il se lie d'amitié avec Julien, qu'il trouve comme élève chez Coustou ; ses inégalités d'humeur..... 47

SOMMAIRE. — § 3. — Boizot. — Delaistre. — Stouf. — Mouchy. — Lecomte. — Ramey. — Lesueur. — Bosio — Allegrain. — Roland, fils d'un cabaretier des Flandres. — Cartillier, fils d'un serrurier ; sa statue de Vergniaud. Moitte, fils d'un graveur ; son groupe : *David portant la tête de Goliath*. — Chaudet, prix de Rome, élève de Stouf ; auteur de la statue de Bonaparte, placée au sommet de la colonne Vendôme. — Lemot, auteur de la statue équestre de Henri IV, placée au Pont-Neuf ; anobli par la Restauration. — Dupaty ; sa statue de *Biblis changée en fontaine*. — Joseph Chinard ; vivait à Lyon ; son atelier dans une chapelle des Pénitents de Lorette ; deux portraits par lui remarquables, l'impératrice Joséphine, Mme Récamier..... 50

SOMMAIRE. — § 4. — Canova ; ses démêlés avec Bonaparte ; il fait le buste du Premier Consul, qui doit lui servir pour la statue ; il l'envoie nue à Paris, après l'avoir composée à Rome. — Bonaparte craignant les railleries des Parisiens la fait remiser dans une dépendance du Louvre. Wellington, en 1815, se la fait offrir par les Bourbons ; il la place dans le vestibule de son hôtel, en guise de porte-manteau. 58

CHAPITRE III

L'ARCHITECTURE

SOMMAIRE. — Fin du XVIIIe siècle. — Mauvais goût de Ledoux. — Gondoin. — Perronet. — Louis — Chalgrin. — Percier et Fontaine, créateurs du style Empire. — Peyre ; Poyet ; Bralle ; Rondelet, etc... Alexandre Lenoir..... 61

CHAPITRE IV

LA GRAVURE

Pages

SOMMAIRE. — Engouement de monde des salons pour la gravure, à la fin du XVIIIe siècle ; cet engouement nuit à cet art plutôt que de lui servir. — Copia et Barthélemy Roger. — Boucher-Desnoyers : Tardieu ; Bervic ; d'autres graveurs. 70

CHAPITRE V

DAVID. — SON ŒUVRE

SOMMAIRE. — Enfance de David. — Son goût pour la peinture. — Lauréat du prix de Rome, après trois échecs. — Son tableau : le *Serment des Horaces*. — Son tableau : la *Mort de Socrate*, pour M. de Trudaine. — Le *Serment du Jeu de Paume*. — Les *Sabines*. — Ses relations avec Bonaparte. — David ouvre un atelier ; ses élèves ; sa conduite envers eux ; ses leçons. — Trois sectes parmi ses élèves. — Son tableau : *Léonidas aux Thermopyles*. — Les pages de Proudhon sur ce tableau — David fait le portrait de Bonaparte. — Opinion de Théophile Gautier sur le peintre ; (en note). 76

CHAPITRE VI

LES ÉLÈVES DE DAVID

SOMMAIRE. — § 1er — Tableau de Girodet : le *Sommeil d'Endymion*. — Son ambition de célébrité. — Sa poursuite inlassable du beau, du mieux, dont il n'est jamais satisfait. — Le tableau de Mlle Lange. (En note) Une lettre. — Le tableau, d'après *Ossian*, pour les salons de la Malmaison — Appréciation sur ce tableau du journal le *Publiciste*. — Les éloges de Bonaparte. — La manière de vivre de Girodet ; il n'est pas avare, il est maniaque ; sa coquetterie ; sa simplicité. — Sa manière de travailler..... 108

SOMMAIRE. — § 2. — La famille de Gérard. — Il épouse la sœur de sa mère. — Son tableau *Psyché et l'Amour* ; son tableau : *Bélisaire*. — Il se lie d'amitié avec Isabey, qui le soutient de sa bourse. — Pendant le Consulat, la renommée lui arrive. — Il peint les grands personnages de cette époque. — Son portrait de Mme *Récamier*. — Ambition de

Pages

s'instruire. — Son caractère modeste ; il aimait son chez soi, ses aises. — Il devient, à la Restauration, le peintre des Bourbons. — Il aimait à recevoir..... 120

SOMMAIRE. — § 3. — La famille de Gros, famille de peintres en miniature — Vivant dans les ateliers de sa famille, Gros prend goût à la peinture. — Sa mère devient veuve et pauvre, ruinée par la Révolution — Pour se perfectionner et trouver des ressources, qu'il n'avait pas en France, Gros part pour l'Italie, gagnant de l'argent, en faisant des portraits en miniature. — A Gênes, il se fait présenter à Mme Bonaparte par Faypoult, fonctionnaire important de la république. — Il plaît à Mme Bonaparte, qui l'emmène à Milan où elle doit le présenter au général, dont il veut faire le portrait. — Il est bien accueilli par le général : il gagne ses sympathies. — Celui-ci l'attache à son état-major. — Au départ de l'Italie de Bonaparte, Gros revient à Gênes. — Il s'y trouve, au moment du siège, dont il subit toutes les privations et toutes les horreurs. — Le siège levé, il part pour Marseille où il tombe malade. — Il se rétablit, revient à Paris, et expose son tableau de *Sapho*. — Son nom, à la fin, sort de l'obscurité. — Il retrouve les sympathies de Bonaparte. — Il concourt pour faire le tableau de la *bataille* de *Nazareth* ; son esquisse est adoptée — Bonaparte lui commande le tableau des *Pestiférés* de *Jaffa* — Engouement du public pour cette toile. — Un bouquet lui est offert ; vers lus par Girodet. — David veut réagir contre l'enthousiasme du public pour Gros. — Ses lettres à Gros ; il l'incite à revenir à l'antique. — Qualités de la peinture de Gros — Portrait du peintre. — Il se marie. — A la fin de sa vie, il regrette l'essor donné à la peinture des jeunes artistes, contraire à celle de David. — Ses regrets ; ses tourments ; son désespoir ; il se suicide..... 131

SOMMAIRE. — § 4. — Le genre de la peinture de Guérin. — Ses tableaux ont du succès, parce que le peintre cherche, en ses sujets, des allusions à l'état de la société. — Engouement de la bonne compagnie pour son tableau de *Marcus Sextus*. — Egalement pour celui de *Phèdre accusant Hippolyte*. — Tendance de Guérin à se rapprocher de l'antique.. 149

SOMMAIRE. — § 5. — Prud'hon est fils d'un maçon de Cluny. — Lauréat de l'Académie de Dijon est envoyé à Rome. — Il se marie. — Caractère détestable de sa femme qui le rend très malheureux. — Sa pauvreté. — Pour vivre, il dessine des vignettes. — L'opinion de David sur son talent — Pendant quelque temps, il quitte Paris pour aller en Franche-Comté où il connaît Frochot. — Dans un dîner avec Frochot, au cours de la conversation, Prud'hon trouve l'inspiration de son tableau : la *Justice poursuivant le crime*. —

Pages

Séparation avec sa femme — Mlle Mayer devient son élève, et en même temps sa consolation et son bon génie. — L'atelier de la jeune femme à la Sorbonne est contigu à celui de Prud'hon. — La vie commune des deux artistes, est rompue, lorsque l'Etat reprend, en Sorbonne, les ateliers d'abord accordés — Mlle Mayer se figure, dans cette mesure, qu'il y a blâme indirect de sa conduite ; elle se coupe la gorge. — Désespoir de Prud'hon ; il meurt de chagrin..... 155

CHAPITRE VII

Sommaire. — Lethière ; Isabey ; Granet ; Landon. — Lethière, un créole de la Guadeloupe ; de son vrai nom Guillon. — Émule de Drouais pour le prix de Rome ; son tableau de *Brutus*, analysé par Charles Blanc.

Isabey, fils d'un paysan de la Franche-Comté. — Élève de David. — Peint en miniature les personnages célèbres de l'époque, et ensuite les jolies femmes du Directoire. — Professeur de dessin à l'institution de Mme Campan où il a pour élève Hortense de Beauharnais. — Par là, il est mis en relation avec Bonaparte. — Le portrait du premier Consul se promenant dans les jardins de la Malmaison, est un des plus ressemblants du grand général.

Granet et Landon : le premier, peintre de couvents ; le second, critique d'art.

Conclusion..... 167

CHAPITRE VIII

LES SALONS PENDANT LE CONSULAT 174

CHAPITRE IX

LA MUSIQUE

Sommaire. — § 1er. — Rameau ; son opéra *Hippolyte et Aricie*. — Gluck, appelé en France par la reine Marie-Antoinette, dont il a été le professeur. — Hændel, le premier inspirateur de Gluck. — Ses opéras *Iphigénie en Aulide*, 1773 ; *Orphée*, 1774 ; *Alceste*, 1776. — Ses partisans. — Ils préconisent l'harmonie de Gluck contre les mélodies de Piccinni, l'Italien. — Deux camps : les *Gluckistes* et les *Piccinnistes*. — L'abbé Arnaud et le P. Martini. — Paësiello

Pages

est appelé en France par Bonaparte. — Après son opéra, *Proserpine*, qui échoue, Paësiello retourne en Italie..... 187

§ 2. — A la Révolution, Piccinni quitte la France, qu'il habitait depuis 1776. — Histoire de sa rivalité avec Gluck. — Marmontel soutient et protège Piccinni. — Cette rivalité force Gluck à quitter la France. — Piccinni trouve un autre rival, en un nouveau venu de l'Italie, le compositeur Sacchini. — La cour, pour les fêtes de Fontainebleau, demande un opéra aux deux Italiens. — Sacchini écrit la partition de *Chimène ;* Piccinni, celle de *Didon*. — Piccinni, à son départ de Paris, va à Naples. — Devenu suspect, il quitte Naples, pour Venise ; puis il rentre à Paris, au Consulat. — Mais il revient pauvre. — Il sollicite la protection de Bonaparte. — Celui-ci connaissant sa détresse lui fait avancer une somme de cinq cents louis pour une marche militaire. — Portrait de Piccinni. — Son opinion sur l'harmonie..... 199

§ 3. — Gluck. — La célébrité ne lui arrive qu'à un âge avancé, après *Alceste*. — Réponse de Gluck à quelques critiques, sur le caractère de ses compositions. — A citer de lui : la *Tempête dans le songe d'Iphigénie* : le *Chant des Euménides* : les *Adieux d'Oreste et de Pylade*. — Son portrait ; sa bonhomie..... 208

§ 4. — Mozart ; son talent précoce. — Etude de Suard sur le génie de ce compositeur..... 211

§ 5. — Beethoven ; le plus grand des musiciens de la fin du XVIIIe siècle. — Il devient sourd à vingt-cinq ans. — Cette infirmité change son caractère ; sa misanthropie ; son isolement ; son désespoir ; ses lettres ; ses mœurs..... 212

§ 6. — Monsigny. — Philidor. — Gossec. — Grétry. — Martini. — Sensibilité extrême de Monsigny. — Ses pleurs, pendant qu'il compose le *Deserteur*. — Grétry arrive de Liège à Paris, sous Louis XV. — Il avait eu pour premiers maitres, des organistes de cathédrale. — Marmontel lui confie plusieurs de ses poèmes à mettre en musique. — Différence de son talent avec celui de Monsigny. — Bouilly, l'auteur des *Récapitulations*, lui donne à composer la musique de son opéra comique, *Pierre-le-Grand*. — Fatuité de Grétry. — Sa réponse à Bonaparte..... 218

§ 7. — Cherubini, mal vu du premier Consul : ses discussions avec lui. — Son opéra *Élisa ou le Mont Saint-Bernard* : son ballet *Achille à Scyros*. — Délaissé par Bonaparte, il quitte la France pour s'établir à Vienne, en Autriche. — Cherubini était mélodiste, autant qu'harmoniste. — Il devient directeur de l'*École du Conservatoire*, qui prospère sous sa direction. — Méhul, né à Givet, vient à Paris. — Son premier opéra-comique *Euphrosine et Coradin* de Hoff-

Pages

mann ; ensuite *Stratonice*, *Horatius Coclès*, la *Caverne*, *Mélidor et Phrosine*, puis le grand opéra d'Hoffmann, *Adrien*. — Il est l'auteur du *Chant du départ*, paroles de Joseph de Chénier. — Il atteint sa plus grande popularité après *Ariodant*, en 1799, et après *Joseph* en 1807. — Il meurt d'une maladie de poitrine, en 1817..... 225

§ 8. — Lesueur ; son opéra *les Bardes*.— Plantade ; Kreutzer ; Rode ; Nicolo ; Berton ; Catel ; Fontenelle. — Boieldieu, né à Rouen ; dans son enfance, il était connu sous le nom du petit *Boiel*. — Vit d'abord à Paris, comme accordeur de pianos. — Fiévée lui demande la musique de sa bluette la *Dot de Suzette*. — Ses autres œuvres le *Kalife de Bagdad*, ma *Tante Aurore*. — Il épouse une danseuse de l'opéra, Clotilde ; il se sépare de sa femme, se réfugie en Russie, et ne revient en France, qu'en 1811. — Sa rivalité avec Nicolo. — La *Dame Blanche* lui assure l'immortalité..... 234

§ 9. — Le Consulat, pour la musique, est une époque brillante.... 245

LIVRE II

LA GASTRONOMIE

CUISINIERS ET GOURMANDS.

Sommaire. — La cuisine au XVIIIe siècle. — Les cuisiniers des grands seigneurs, dépourvus de leur place à la Révolution. — Ils fondent des maisons qui prennent le nom de *restaurants*. — Les restaurants font disparaître les traiteurs. Vaine résistance de ceux-ci. — Bonaparte s'intéresse aux cuisiniers et à la cuisine, dans l'espérance d'unir ainsi, par la gourmandise, les factions politiques ennemies. — Les grands restaurants de cette époque. — Nouvelles habitudes de vivre. — Les *Frères Épicuriens au Rocher de Cancale*. — Tableau fait par Brillat-Savarin d'un salon de restaurant.

La maison de M. Leblanc : jambons de Bayonne. — La Marmite perpétuelle. — Les Têtes de veau farcies de M. Cauchois. — Le cuisinier Carême. — Parallèle entre lui et Brillat-Savarin, l'auteur de la *Physiologie du goût*. — Carême ; sa vie. Il régénère la pâtisserie. — Ses maximes de gastronomie. — Les nouveaux riches donnent un grand essort à la gourmandise. — L'ouvrage de Brillat-Savarin.

Pages

Ses classifications de mangeurs ; les gourmands par état. — Ses aphorismes. — Berchoux ; son poème de la *Gastronomie*, — Colnet : son poème sur *l'art de dîner en ville*. *L'Almanach des Gourmands* de Grimod de la Reynière : ses principes gourmands. Portrait de Grimod ; sa vie. — Le marquis de Cussy. Un souper du marquis de Cussy à Rouen. — Talleyrand ; Cambacérès ; d'Aigrefeuille ; le Dr Gastaldi. *Le coup du milieu*. — Le gourmet. — Les dîners de Paris, en été. — Les dîners du Cardinal Fesch, à Lyon. — Le punch d'Hoffmann. — Les haricots de Berchoux. — Le dîner prend la place du souper. Un déjeuner chez la comtesse d'Haussonville, à Plaisance.

La goinfrerie du peuple. — Les Guinguettes ; la Courtille... 246

Appendice au livre premier..... 301

Mayenne, Imprimerie Ch. COLIN.

HENRY HOUSSAYE, de l'Académie française. — **1814**. 53e édition. 1 volume in-16..... 3 50

— **1815. La Première Restauration. — Le Retour de l'île d'Elbe. — Les Cent-Jours.** 51e édition. 1 volume in-16..... 3 50

— **Waterloo.** 54e édition. 1 volume in-16..... 3 50

— **La Seconde Abdication. — La Terreur Blanche.** 34e édition. 1 volume in-16..... 3 50

Les mêmes, en 4 volumes in-8°. Chaque volume..... 7 50

G. LENOTRE (*couronné par l'Académie française. — Prix Berger*). — **Paris Révolutionnaire.** 15e édition. 1 vol. in-8° écu..... 5 »

— **Vieilles Maisons, vieux Papiers.** 20e édition. *Trois séries.* 3 volumes in-8° écu. Chaque volume..... 5 »

— **Le Drame de Varennes** (juin 1791). 15e édition. 1 vol. in-8° écu.. 5 »

— **La Captivité et la Mort de Marie-Antoinette.** 8e édit. 1 vol. in-8° écu. 5 »

— **Le Marquis de La Rouërie.** 8e édition. 1 vol. in-8° écu..... 5 »

— **Le Baron de Batz.** 7e édition. 1 vol. in-8° écu..... 5 »

— **Tournebut** (1804-1809). 8e édition. 1 vol. in-8° écu..... 5 »

— **Le Vrai Chevalier de Maison-Rouge.** 6e édition. 1 vol. in-8° écu. 5 »

— **La Guillotine pendant la Révolution.** 6e édition. 1 vol. in-8° écu. 5 »

LA ROCHETERIE. — **Histoire de Marie-Antoinette.** (*Couronné par l'Académie française.*) Nouvelle édition. 2 vol. in-8° écu avec gravures..... 10 »

ÉMILE DARD. — *Un acteur caché du drame révolutionnaire.* — **Le général Choderlos de Laclos,** auteur des *Liaisons dangereuses* (1741-1803). (*Couronné par l'Académie française*). 1 vol. in-8° écu, portrait. 5 »

— *Un épicurien sous la Terreur.* — **Hérault de Séchelles** (1759-1794). Un vol. in-8° écu avec gravures..... 5 »

Le Duc de Lauzun (général Biron) (1791-1792). Correspondance intime publiée par le comte de Sérignan. 1 volume in-8° écu..... 5 »

GUILLAUME PÉPÉ. — *La Révolution, l'Empire, la Restauration et le Royaume de Naples.* **Mémoires du Général Guillaume Pépé** (1783-1846), publiés d'après l'édition originale, par LÉO MOUTON. 1 volume in-8°, écu orné de gravures..... 5 »

GILBERT STENGER. — **La Société française pendant le Consulat.** 5 volumes in-8° écu formant 5 séries se vendant séparément, chaque volume..... 5 »

ANDRÉ LEBEY. — *Les trois coups d'État de Louis Napoléon Bonaparte.* **Strasbourg et Boulogne.** 1 volume in-8° écu..... 5 »

BARON MARC DE VILLIERS DU TERRAGE. — *Conquistadores et Roitelets.* **Rois sans couronne.** — *Du Roi des Canaries à l'Empereur du Sahara.* Un vol. in-8° écu, avec gravures..... 5 »

Paris. — Imp. E. CAPIOMONT et Cie, rue de Seine, 57.